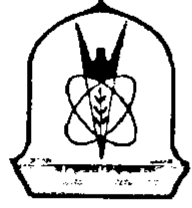


جامعة اليرموك
كلية الفنون الجميلة
قسم الموسيقا

الموسيقا الكنسية الأرثوذُكسيّة في الأردن

Music of Orthodox Church in Jordan

قدمت هذه الدراسة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الموسيقا من جامعة اليرموك - الأردن

إعداد
شويان كمال النمري
2005376015

إشراف
الدكتور محمد غوانمة
الدكتور رامي حداد

2010

الموسيقا الكنسية الأرثوذكسية في الأردن
Music of Orthodox Church in Jordan

إعداد

شوبان كمال النمري

بكالوريوس تربية موسيقية/جامعة حلوان/ كلية التربية الموسيقية/الزمالك- القاهرة 1991م

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص الموسيقا في

جامعة اليرموك، إربد،الأردن.

وافق عليها

الدكتور محمد طه غوانمة.. رئيساً ومشرفاً

عميد كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك.

الدكتور رامي نجيب حداد .... مشرفاً

رئيس قسم الموسيقا، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية

الدكتور نبيل صالح الدراس .... عضواً

أستاذ مشارك في العلوم الموسيقية، جامعة اليرموك

الدكتور وائل حنا حداد .... عضواً

رئيس قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك.

8 جمادي الآخر 1431 الموافق 23 أيار 2010

الإهداء

إلى روح أمي الغالية رحمها الله

إلى من علمني ورعى موهبتي أبي الحبيب

إلى زوجتي وأولادي وإخوتي وأخواتي الأعزاء

إلى كل الذين احتملوا مني ومعي الكثير

أهدي هذه الرسالة

الباحث

شوبان كمال النمري

2010م

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان ألى أستاذي **الدكتور محمد طه غوانمة والـدكتور رامـي نجيب حداد** اللذان تفضلا مشكورين بالإشراف على هذه الرسالة ومتابعتها واثرائها بكل صـدرٍ رحب لهم جزيل الشكر والاحترام والتقدير.

وأتقدم بالشكر والتقدير إلى الأساتذة الأفاضل في لجنة المناقشة الدكتور نبيل صـالح الـدراس والدكتور وائل حداد

واتقدم بالشكر والتقدير إلى كل الذين ساهموا معي، وقدموا لي العون لانجـاز هـذه الدراسـة واخص بالذكر:

السـيد مهنـد ابـو الزلـف

الاب سـمعان خـوري

الاب عمـاد طـوال

الاسـتاد سـمعان الربضـي

الـدكتور ايـاس الربضـي

الـدكتور نـاظم النمـري

الفنـان هيـتم سـكرية

الفنـان نضـال عبيـدات

الفنـان انـس ملكـاوي

الاسـتاذ عـلاء صـوالحة

الباحث

شوبان كمال النمري

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ج
الشكر و التقدير	د
فهرس المحتويات	هـ
فهرس الاشكال	ح
فهرس الجداول	ط
الملخص باللغة العربية	ي
الفصل الاول: مشكلة الدراسة وأهميتها	**1**
المقدمة	2
مشكلة الدراسة	4
أهداف الدراسة	4
أهمية الدراسة	5
حدود الدراسة	5
منهجية الدراسة	5
إجراءات الدراسة	5
التعريفات الإجرائية	6
الفصل الثاني: الدراسات السابقة	**11**
نبذة عن تاريخ الموسيقا البيزنطية	14
ازدهار الموسيقا البيزنطية	14
الكتابة الموسيقية في العصر البيزنطي	20
الكتابة البيزنطية الجديدة	21
الكتابة الأورشليمية	21
عصر انحطاط الموسيقا البيزنطية وتحريفها	22
رواد الإصلاح	24
عصر الإصلاح والطريقة الجديدة الحالية المعروفة بالمذهب القسطنطيني	25
المصلحون الثلاثة	26

الموضوع	الصفحة
مذهب جاورْجيوس اللّزبي	27
الموسيقا الكنسية عند الروم العرب	29
لمحة تاريخية عن الكنيسة	30
الآلات الموسيقية المذكورة في الكتاب المقدس	31
الفصل الثالث: الموسيقا الكَنسية في الأردن	**33**
نبذة عن الكنائس الرئسية في الأردن	35
الموسيقا الكَنسية في الأردن	36
الأعياد والسنة الطقْسية والصوم	36
التدوين الموسيقي البيزنطي	37
الكومة في الموسيقا البيزنطية	38
السلالم المستخدمة في الكنيسة الارثوذِكسية في الأردن	39
الأبعاد الموسيقية في السلم لبيزنطي	41
مفاتيح النغمات	41
علامات النغمات	44
العلامات المركبة	47
التدرج في النغمات	49
الوزن وعلاماته	50
علامات سير الوقت	55
علامات تكييف الصوت	57
السلالم الموسيقية الأساسية	58
علامات الرفع والخفض العامتان	61
علامات الرفع والخفض الخاصتان	62
علامات التحويل	62
الألحان الثمانية في الموسيقا البيزنطية	64
الفصل الرابع: الالحان الثمانية	**64**
العناصر الأساسية في الألحان الثمانية	66
اللحن الأول	68

الموضوع	الصفحة
اللحن الثاني	72
اللحن الثالث	76
اللحن الرابع	79
اللحن الخامس	83
اللحن السادس	87
اللحم السابع	91
اللحن الثامن	96
الفصل الخامس: النتائج والتوصيات	**100**
نتائج الدراسة	101
التوصيات	101
المصادر والمراجع	103
الرسائل العلمية	105
المقابلات الشخصية	105
الملخص باللغة الإنجليزية	106

فهرس الاشكال

رقم الشكل	الموضوع	الصفحة
.1	مخطوط يحوي كتابة موسيقية صوتية من القرن الثاني عشر	20
.2	مخطوط يحوي كتابة بيزنطية يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر	22
.3	نغمات السلم الطبيعي السبعة حسب المذهب اللزبي	28
.4	مخطوط من كتابة جاورجيوس اللزبي	29
.5	نشيد القديس يوحنا المعمدان من مخطوط قديم محفوظ في مكتبة chapitre	38
.6	إشارات الأوزان الثلاثة: الثنائي، الثلاثي، الرباعي	51
.7	مثال يوضح مفتاح اللحن الأول	67

فهرس الجداول

رقم الجدول	الموضوع	الصفحة
.1	أسماء النغمات الموسيقية البيزنطية بلغات مختلفة	37
.2	مفاتيح النغمات	43
.3	العلامات الصاعدة	46
.4	العلامات النازلة (الهابطة)	48
.5	علامات السكوت المركبة وقمية كل منها	55
.6	إشارات الوقت وسرعتها	56
.7	ابعاد السلم الدياتونيكي	58
.8	أبعاد السلم الكروماتيكي الليّن	59
.9	أبعاد السلم الكروماتيكي القاسي	60
.10	ابعاد السلم الإنرموني أو الرخيم	61
.11	أبعاد سلم اللحن الأول، من الأسفل إلــى الأعلــى، مــع المفــاتيح وعلامات التحويل	68
.12	أبعاد سلم اللحن الثاني، من الأسفل إلــى الأعلــى، مــع المفــاتيح وعلامات التحويل	72
.13	أبعاد سلم اللحن الثالث، من الأسفل إلــى الأعلــى، مــع المفــاتيح وعلامات التحويل	76
.14	أبعاد سلم اللحن الرابع، من الأسفل إلــى الأعلــى، مــع المفــاتيح وعلامات التحويل	79
.15	أبعاد سلم اللحن الخامس، من الأسفل إلى الأعلــى، مــع المفــاتيح وعلامات التحويل	83
.16	أبعاد سلم اللحن السادس، من الأسفل إلى الأعلــى، مــع المفــاتيح وعلامات التحويل	87
.17	أبعاد سلم اللحن السابع، من الأسفل إلــى الأعلــى، مــع المفــاتيح وعلامات التحويل	92
.18	أبعاد سلم اللحن الثامن، من الأسفل إلــى الأعلــى، مــع المفــاتيح وعلامات التحويل	97

الملخص باللغة العربية

النمري، شوبان كمال توفيق. "الموسيقا الكنسية الأرثوذُكسيّة في الأردن" رسالة ماجستير بجامعة اليرموك. 2009 (إشراف الدكتور محمد طه غوانمة والدكتور رامي حداد).

هدفت هذه الدراسة إلى تحقيق ما يلي:

1- التعرف إلى نشأة وتاريخ التراتيل في الكنيسة الأرثوذُكسيّة الشرقية بشكل عام، والتراتيل في الكنيسة الارثوذكسية الشرقية في الأردن بشكل خاص.

2- التعرف إلى الأسلوب المتبع في تدوين التراتيل الغنائية في الكنيسة الارثوذكسية الشرقية في الأردن.

3- التعرف إلى الخصائص التي تميز الألحان البيزنطية في الكنيسة الارثوذكسية الشرقية في الأردن.

ومن أجل تحقيق هذه الأهداف، قام الباحث بالإطلاع على تاريخ الموسيقا البيزنطية، من خلال الدراسات المتوافرة التي تتعلق بموضوع الدراسة، كما أجرى الباحث مقابلات مع الأشخاص ذوي المعرفة بموضوع الدراسة، وإستخدم الباحث أدوات جمع المعلومات، والبيانات في المنهج الوصفي التاريخي، وتحليل المادة التاريخية من حيث التحقق منها لدى الباحثين ومن مصادرها الأصلية، وقد قام الباحث بتحليل كل ما يتعلق بالأهداف التي تضمنتها الدراسة، حيث توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

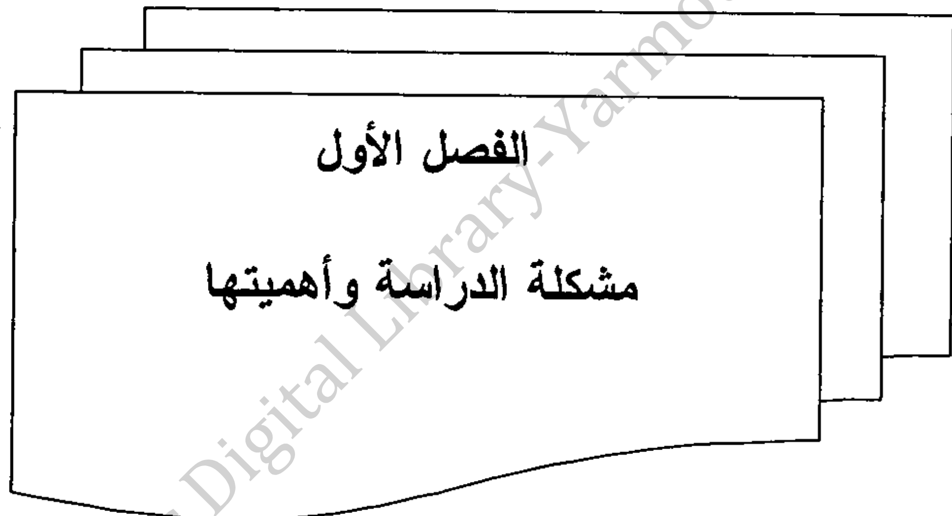
أولاً: أن الموسيقا الكنسية الأرثوذُكسيّة في الأردن هي الموسيقا البيزنطية نفسها والتي نشأت وتطورت على مدى ستة عشر قرناً تقريباً، وتأثرت بالأحداث التاريخية التي واكبتها على مر العصور، وتأثرت الموسيقا البيزنطية أيضا بشكل واضح بالموسيقا التركية بعد سقوط

القسطنطينية بأيدي الاتراك، ونلاحظ ذلك التاثير في طريقة غناء الترتيل وطرق التدوين والأبعاد اللحنية المتبعة في الموسيقا البيزنطيّة في الوقت الحالي، أمّا الموسيقا الكنسيّة الأرثوذُكسيّة في الأردن فهي الموسيقا البيزنطية نفسها ولكنّها مترجمة، حيث قام بعض المُرنِمين الموهوبين أمثال (متري المُر وأندراوس معيقل) بترجمة التراتيل اليونانية إلى اللغة العربية، وقاموا بتوزينَها موسيقياً بحيث تتناسب مع الألحان الثمانية التي أصبحت تُرتّل باللغة العربية.

ثانياً: إنّ الأسلوب المتّبع في تدوين الموسيقا البيزنطية يتميز بخصوصية واضحة، تكمن هذه في استخدامها رموز وعلامات تدل على المسافات والنغمات وكل مكونات اللحن التي تتميز بالدقة وعدم التعقيد، كما يتميز التدوين في كونه مستخدماً في الكنيسة الأرثوذُكسيّة في جميع أنحاء العالم إلى الآن، وهناك معاهد ومدارس لتعليم الموسيقا البيزنطية وطرق تدوينها.

ثالثاً: تتميز الموسيقا الكنسية البيزنطية بأستخدامها لثمانية ألحان يقابل أغلبها مقامات شرقية، تتبع ثلاث سلالم، السلّم الدياتونيكي، والسلّم الكروماتيكي، والسلّم الإنرموني، وتتميز هذه الألحان بخصائص عديدة فمنها ما يعّبر عن العظّمة والحيوية والفخامة، ومنها ما هو توسلي وهو الذي يعّبر عن التوبة والاّتضاع، وهناك النوع الهدوئي وهو الذي يعّبر عن عذوبة النفس والهدوء والسكينة.

وكان أهمَّ ما أوصى به الباحث الاهتمام بهذا النوع المهمّ من الموسيقا والإستفادة منه من حيث التعليم والتعلّم لما تحتويه من مادة غنية لا زالت تستخدم إلى الآن، وضرورة إجراء المزيد من الدراسات والأبحاث التي تتعلق بالموسيقا الكَنَسية البيزنطية.


الفصل الأول
مشكلة الدراسة وأهميتها

الفصل الأول

مشكلة الدراسة وأهميتها

المقدمة

الموسيقا من أرقى الفنون التي تسهم في تغذية الروح، وتربية الإرادة والإحساس، فهـي تعمل على تنمية النواحي الحسية، وتعبر عن كل ما يخالج النفس البشرية من مشاعر، والموسيقا فن رفيع يتفاعل مع أحداث وتطورات مجالات الحياة على اختلاف أنواعها، ومهما قيـل عـن الموسيقا فإنها تعلو كل وصف، فهي ترشد وتعلم وتهذب وتصقل الفكر والمعرفة، والموسيقا فن اجتماعي تحرص كل حضارة على الاحتفاظ به كجزء من تراثها الثقافي الاجتماعي، فان إضافة اللّحن والإيقاع إلى الكلمات يسمو بها ويزيد من تأثيرها، وهذا ما يفسر تأثير الموسيقا السـاحر في الإنسان (إبراهيم،2001، ص 24).

منذ أكثر من ألف عام، كانت آراء الفلاسفة في الموسيقا مجرد تعقيبات متنوعة على أفكار رئيسة قالها الفيلسوف اليوناني الكبير أفلاطون(227-347 ق.م) في محاوراتـه عبـر كتابـه (الجمهورية والقوانين)، والتي حاول من خلالها إبراز ما يلي:

أولا- التأثير الأخلاقي للموسيقا من حيث أن لها القدرة على دعم العنصر الفاضل في الشخصية، أو زيادة ميلها إلى الرذائل، تبعاً لنوع الألحان والإيقاعات والمقامات المستخدمة فيها.

ثانيا- التأثير النفسي للموسيقا من حيث قدرتها على رفع معنويات الإنسان أو الهبوط بها، وشفاء أمراض معينة أو بعث الاضطرابات والاختلالات في النفس.

ثالثا- ضرورة قيام علاقة سليمة بين الأنغام والكلمات والربط بين الشعر والموسيقا برباط وثيق وإيثار الموسيقا المصاحبة للغناء على الموسيقا الخالصة في معظم الأحيان.

إن هذه الأفكار الأفلاطونية تنطوي ضمنياً على اعتقاد راسخ بقوة تأثير الموسيقا في الإنسان، وبأن لها قوة هائلة يستطيع الإنسان توظيفها في الخير والشر على حد سواء.

توسع أفلاطون في هذه الفكرة وقال إن المصريين قد نسبوا ألحانهم المقدسة إلى الإلهة إزيس، وامتدح قدرة المصريين على خلق ألحان يمكنها قهر الانفعالات الغريزية في الإنسان وتنقية الروح، وفي ذلك تأكيد لما رواه هيرودوت (484ق.م-425 ق.م) من أن المصريين القدماء كانوا يعتقدون أن لألحانهم الدينية أصلاً مقدساً (ابراهيم، 2001، ص 5).

كانت الطقوس الدينية والمراسم الملكية والشعبية في العصور القديمة عبارة عن ألوان متعددة من الألحان والموسيقا، واستخدم المصريون الموسيقا كجزء مهم في طقوس العبادة، وقد كانت الموسيقا عنصرا أساسياً في الطقوس الدينية، حيث كان الموسيقيون يتمتعون بالتشريف والاحترام أينما وجدوا، لأن الموسيقا فن مقدس تركز في المعابد بوجه عام، وفي قصور الملوك والأمراء وخصص لعلية القوم، فما من معبد إلا وفيه فرقة من الموسيقيين وأخرى من المنشدين من الكهنة والكاهنات وفرقة ثالثة من الراقصات يشتركون جميعا في أداء تلك الطقوس (نقولا، 1999، ص 50).

جاءت الموسيقا في الديانة المسيحية مرافقة للطقوس الكنسية منذ بدايتها، وبعد إنفصال الكنيسة الشرقية عن الغربية ابتعدت الكنيسة الشرقية عن استخدام الآلات الموسيقية خلافاً للكنيسة الغربية -اللاتينية والبروتستنتية- التي شجعت الملحنين على تقديم التراتيل الدينية بمرافقة آلة الأرغن الذي يخدم الأغراض الدينية.

مشكلة الدراسة

إن ألحان الكَنيسة الأرثوذُكسيّة في الأردن مبنية على سلالم موسيقية تشبه إلى حـد كبيـر بعض المقامات الموسيقية العربية، وتستخدم مسافات وأبعادا طنينية مقاربة للأبعـاد العربيـة، وحيث أن المعرفة غير كافية بتاريخ هذه الموسيقا أو خصائصها أو طرق تدوينها، وبالنظر إلى ندرة الدراسات المتعلقة بالألحان الكَنسية الأرثوذُكسيّة خصوصا في البلدان العربيـة، فقـد رأى الباحث أن ثمة ضرورة للتعرف إلى طبيعة الموسيقا الأرثوذُكسيّة في الأردن، كنموذج خـاص من نماذج الموسيقا الأرثوذُكسيّة بعامة وما يتعلق بها من حيث: نشـأتها التاريخيـة، وأسـلوب تدوينها، وخصائصها، ومن هنا جاءت هذه الدراسة.

أهداف الدراسة

تسعى هذه الدراسة لتحقيق الأهداف الآتية:

1- التعرف إلى نشأة وتاريخ التراتيل في الكنيسة الأرثوذُكسيّة الشرقية بشكل عام، والتراتيـل في الكنيسة الأرثوذُكسيّة الشرقية في الأردن بشكل خاص.

2- التعرف إلى الأسلوب المتبع في تدوين التراتيل الغنائية في الكنيسة الأرثوذُكسيّة الشرقية في الأردن.

3- التعرف إلى الخصائص الموسيقية التي تميز الألحان البيزنطية في الكنيسـة الأرثوذُكسـيّة الشرقية في الأردن.

أهمية الدراسة

تنبثق أهمية هذه الدراسة من خلال قدرتها على تسليط الضوء على الألحان الخاصة بالكنيسة الأرثوذُكسيّة في الأردن، حيث تبرز الدراسة عناصر تلك الألحان وخصائصها الموسيقية، بالإضافة إلى قدرة الدراسة على توضيح مفاهيم الموسيقا الخاصة بالكنيسة الشرقية.

حدود الدراسة

اقتصر الباحث في دراسته هذه على تناول الموسيقا الخاصة بالكنيسة الأرثوذُكسيّة الشرقية في الأردن.

منهجية الدراسة

يأتي هذا النوع من الدراسات في إطار الدراسات التاريخية التي تقوم على دراسة التاريخ الخاص بموضوع معين وتفسير تطوره، للتوصل إلى استنتاجات محددة من حيث نشأته وتأثيره وأنماطه وتفسير ما يحدث له حالياً (عدس، 1992، ص 16).

إجراءات الدراسة

تضمنت إجراءات هذه الدراسة ما يلي:

1- الاطلاع على الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع الدراسة بشكل مباشر أو غير مباشر، وذلك من خلال بحث شامل في المكتبات العامة، والمكتبات الخاصة بالكنيسة الأرثوذُكسيّة، وشبكة الانترنت.

2- زيارة عدد من الكنائس ذات العلاقة بموضوع هذه الدراسة في الأردن، وإجراء مقابلات شخصية مع الأشخاص ذوي الاطلاع والمعرفة بموضوع الدراسة وهم:

- الأستاذ مهند جورج أبو الزلف، مدرب جوقة التراتيل والمرتل الأول في كنيسة القديس جورجيوس للروم الأرثوذكس في مأدبا.
- السيد مهند مخامرة: مدرب جوقة التراتيل والمرتل الأول في كنيسة دخول السيدة العذراء إلى الهيكل في الصويفية/عمان.
- الأب سمعان الخوري: راعي كنيسة الروم الأرثوذكس في الحصن.
- عدد من رجال الدين المسيحي من طائفة الروم الأرثوذكس في الأردن ممن لهم معرفة أكاديمية بموضوع الدراسة.

3- تحليل الألحان الثمانية التي ترتل في الكنيسة الأرثوذُكسيّة الشرقيةِ في الأردن.

4- تسجيل البيانات والملاحظات التي حصل عليها الباحث من جوقات الكنائس والأفراد المعنيين.

5- تفريغ الملاحظات وتحليل البيانات التي تم الحصول عليها، واستخلاص النتائج وصياغة التوصيات.

التعريفات الإجرائية:

أرشَديكِن: رئيس الشماسة.

الأرْمُوْسِي أو الأرْمُولوْجي: الشكل المقتضب في الترتيل، وقد سمي أرمولوجيا نسبة إلى القديس ارْموس الذي كان يرتل هذا الشكل الغنائي.

أسْرَار الكَنيسَة: كلمة سر في كتاب الصلاة تعني العمل المادي المرئي الملموس، وتطلق هذه الكلمة على المناسبات التي تتم في الكنيسة.

الأُسْقُف: رتبة كنسية، وظيفتها الإشراف على الرُّعاة والرَّعايا.

الإكْتويُوخُس: كلمة يونانية من مقطعين، الأول (اكتو) وتعني ثمانية، والثاني (يوخس) وتعني لحن، وهي الألحان الثمانية التي ترتل في الكنيسة الشرقية.

الأكْليرُوس: رجال الدين.

الألحان المَوسِمِيَّة: الألحان التي ترتل في المناسبات والأعياد وأيام الآحاد من كل أسبوع.

الأيْقونة: اللوحة المرسومة وفق قوانين حددتها الكنيسة في مجامعها، وغالبا ما تكون موجودة داخل الكنيسة.

البَابَاذِي: شكل من أشكال التراتيل الغنائية، وهو الشكل المنمق والبطيء في الترتيل.

البُرْج: درجة السلّم الموسيقي.

البُرْلاج: السلّم الموسيقي.

البَطريَّرك: أساسا هو لقب رئيس الكنيسة الرسولية المستقلة، واتسع نطاقه فدعي به عدد من رؤساء الكنائس المستقله.

بيتُ الأسْفار: البيت الذي كانت تحفظ فيه أسفار تواريخ ملوك فارس، وكان أحد بيوت خزائن الملك.

الخُورَس: مجموعة المرتلين والمرددين في الكنيسة.

سِفْرُ المَزَامِيْر: كتاب ترانيم الأمة اليهودية، ويحتوي على مجموعة من القطع الشعرية الدينية التي نظمت أصلاً باللغة العِبْرَانيّة، غرضها الأساسي تسبيح الله وتمجيده وشكره. وكانت ترنم على أنغام المزمار والقيثار وغيرها من الآلات الموسيقية، ويقال لسفر المزامير في اللغة العربية

قديما (الزَّبُور) ومعناه (الكتاب المَزْبُور) أي الكتاب المكتوب، وهو كتاب شعري غنائي أشعاره ليس لها وزن خاص ولا قوافي خاصة بل كانت تأتي على أشكال متنوعة وبمقاطع متباينة في اهتمام خاص بالمعاني والأفكار، وهو فن الشعر الغنائي.

سِفْر: الكتاب الكبير، وهو جزء من أجزاء التوراة، والجمع أسفار.

السنَة الطَّقْسِية: السنة الكنسية التي تبدأ أعيادها بالأحد التاسع قبل عيد الميلاد.

السِّيْشِيْرارِي: هو شكل من أشكال التراتيل، وهو الشكل المعتدل في الترتيل، له سماته الخاصة والمميزة.

الشَمَّاس: رتبة كنسية، وظيفتها مساعدة الكاهن المسؤول عن رعاية الجماعة.

صلاة السَحَر: صلاة الفجر.

الطروْبارِيَّة: كلمة يونانية تعني فُرصة أو حَلاًّ، وهي مجموعة أبيات شعرية قصيرة تدخل في تركيب جميع الخدمات الطقسية.

الفْثورات: علامات تحويل توضع للدلالة على الانتقال من جنس إلى آخر.

القِنْداق: أطلقت الكلمة قديما على منظومة شعرية طويلة خصصت لعيد أو لموضوع من السنة الطقسية، يبدأ القنداق بمطلع قصير يسمى المقدمة وتليها بعض الأبيات الأطول تدعى ايكوس.

الكاثوليك: بمعنى جامعة، تجمع المؤمنين تحت إيمان واحد.

الكَالُوفونيكِية: كلمة يونانية من مقطعين، الأول كالو ومعناها صوت والمقطع الثاني فونيكية ومعناها جيد وتعني الصوتية الجيدة.

الكاهِن: رتبة كَنسية، تتطلب من الكاهن القيام بالعبادة والتعليم وبجميع خدمات الرعية.

الكُرْسِي الأنْطَاكِي: يشمل بطْرِيَّرْكية أنطاكية وسائر المشرق للروم الارثوذكس، وتتمثل حدودها في سوريا ولبنان وبغداد والكويت وأمريكا اللاتينية. (وير، 1972، ص25-31)

الكَنيسة الأرثوذُكسيّة: هي طائفة مسيحية انفصلت عن الكنيسة الكاثوليكية الغربية بشكل نهائي عام 1054م، وكلمة (أرثوذكسية) تعنى مستقيمة المعتقد، ويتركز أتباعها في المشرق ولذا يطلق عليها الكنيسة الشرقية(1).

اللّيتورجِيا: كلمة يونانية تعني " عملا "، أو "خدمة"، كانت تدل على هذا المعنى أيام الوثنية، ثــم أصبحت تدل خصيصا على الخدمة الطقسية الدينية العامة.

المَرَدّات: ترديد ما يرتله الكاهن من قبل الخورس أو من قبل جماعة المصلين.

المَزَامير: وتسمي بالعبرانية (تهاليم) أي تهاليل، من كلمة هلل التي منها هللويا الشهيرة في كــل اللغات، ومعناها(سبحوا الرب)، أي أن (تهاليهم) تعني تسابيح أو ترانيم أو تراتيل الفت ورنمت على مدى قرون عدة، شفهيا قبل أن تكتب، وقد استعملت المزامير في خدمة العبادة في الهيكل.

المُسَاوَقَة: من تساوقت الماشية، أي تتابعت وتزاحمت في السير، والمساوقة هي أن يكون اللّحن رباعيا أي ذا أربعة ألحان مختلفة لكنها متوافقة، وهذا التحديد أكثر مطابقة لمعنى كلمة بوليفوني (polyphonic)، التي تعني تعدد التصويت في الموسيقا الغربية.

الْهَيكَل: بنى الملك سليمان الهيكل الأول في أورشليم ليستبدله بخيمة، والتي حملها الشعب العبري معه عندما خرج من مصر إلى ارض الميعاد، والهيكل هو مكان يجمع الجماعة المتعبدة مــن أجل الصلاة والتعليم، يتألف من واحد وسبعون عضواً كهنّة وعلمانيين.

الخدمات الطَقْسّية: المناسبات التي تقام في الكنيسة.

---

(1) الأب سمعان خوري، 2008، مقابلة شخصية في بلدة الحصن بتاريخ25 / 9 /2008م.



الفصل الثاني

الدراسات السابقة

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

لقد أجريت عدة دراسات وأبحاث عدة، تناولت الموسيقا الكنسية مــن نــواح تاريخيــة وموسيقية، وسيقوم الباحث باستعراض عدد من الدراسات السابقة التي يرى الباحث أنهــا ذات علاقة بموضوع دراسته هذه:

أجرت (بطرس، 1997) دراسة بعنوان "الابتكار الفوري في أداء الترتيل الديني في مصر، وقد هدفت الدراسة إلى توضيح الفروق اللّحنية في الجزء الارتجالي في القداس وفي الآذان، حيث تناولت الباحثة استخدام الابتكار الفوري في أداء الترتيل الديني القبطي إلى جانب ترتيل القران الكريم حيث انه يأخذ صوراً متعددة، تعتمد اعتمادا جوهريا على الارتجال والابتكار الفوري من مؤديها، فبالنسبة للترتيل القبطي يعتبر القداس هو الطقس الأكبر في الشعائر المسيحية، ويقوم الكاهن بأداء صلواته بالاشتراك مع فرق الشماسة والمرتلين والمصلين الذين يقومون بترتيل المَرَدَّات، ويعتمد ترتيل الكاهن في جوهره على الارتجال وبذلك يختلف الترتيل من كاهن إلى آخر، ويختلف ترتيل الكاهن نفسه من وقت إلى آخر، حيث أن استخدام الزخارف المبتكرة في الترتيل تعتبر عنصراً أساسياً سواء في الترتيل الكنسي أو ترتيل القرآن الكريم في مصر.

ويرى الباحث أن هذه الدراسة ترتبط بموضوع دراسته من حيث تناولها للموسيقا الدينية وبخاصة التراتيل الدينية القبطية.

أجرى (كمال، 1976) دراسة بعنوان "الموسيقا القبطية في مصر وصلتها بالموسيقا الفرعونية"، وقد تضمنت الدراسة عرضاً تاريخاً للموسيقا القبطية كأحد أنواع التراث الموسيقي

المصري، وحاول الباحث في دراسته ربط الموسيقا القبطية في مصر بالموسيقا الفرعونية القديمة، وذلك من خلال الموسيقا البيزنطية والموسيقا الإغريقية، بالإضافة إلى أسس تاريخية لها علاقة بالموسيقا القبطية.

ويرى الباحث أن موضوع هذه الدراسة قد أفاده كثيراً في مجال المنهجية التاريخية من الناحية التاريخية.

وفي دراسة قامت بها (Erian،1987) بعنوان "الموسيقا القبطية: كتقليد مصري" "Coptic Music: As Egyptian Tradition"، هدفت إلى إظهار الناحية التاريخية لأصول الموسيقا القبطية ومعتقدات الاقباط. وتناولت الدراسة المصادر التاريخية لطرق تداول طابع الطقس القبطي، كذلك أسلوب أداء هذه الألحان ومساحاتها الصوتية والصيغة البنائية لها، كما تطرقت إلى أنواع أخرى من الموسيقا الدينية مثل: التراتيل الكاثوليكية والأثيوبية والإنجيلية.

ويرى الباحث أن هذه الدراسة ذات صلة وثيقة بالدراسة الحاليّة، فقد أفادت من حيث تناولها للموسيقا الدينية من المنظور التاريخي.

أجرت الباحثة (شرقاوي، 2003م) دراسة بعنوان "مقارنة بين المقامات الكَنسية والمقامات العربية"، هدفت إلى تحليل المقامات الكنسية الغربية:مقام الدوريان، ومقام الفريجيان، ومقام الليديان والميكسوليديان، والمقامات الفرعية التابعة لها، ومقارنتها بالمقامات العربية الشرقية، وقد وضّحت هذه الدراسة السمات والأبعاد وأوجه الشبه والاختلاف بين المقامات الكَنسية والمقامات العربية،

ويؤكد الباحث استفادته من هذه الدراسة لارتباطها بموضوع دراسته في كتابة الموسيقا البيزنطية بحسب طريقة الكتابة الموسيقية المعاصرة، وما يقابل المقامات البيزنطية من مقامات عربية شرقية.

وأجرى (ابراهيم، 2001م) دراسة بعنوان "تناول كورالي لبعض الألحان الموسمية للكنيسة المصرية"، وقد تناولت هذه الدراسة تحليلاً لبعض ألحان الكنيسة المصرية، وتعريفاً بالأصول التاريخية للموسيقا الكَنسية، والعلاقة بين الموسيقا الفرعونية والموسيقا القبطية، ومحاولة صياغة هذه الألحان بنسيج بسيط متعدد الأصوات، وتوصلت الدراسة إلى إمكانية استخدام الأساليب الهارمونية والبوليفونيّة البسيطة بنغمات ممتدة من أجل أن تتناسب مع طابع ولون الألحان الكَنسية دون تشويه أو تحريف في أصالتها.

وقد استفاد الباحث من هذه الدراسة لتناولها موضوع استخدام التعدد الصوتي وابتكار خطوط لحنية جديدة ترافق بعض التراتيل الكَنسية.

أجرى (سعيد، 1993م) دراسة بعنوان "الكَنيسة الشرقية في فلسطين والأردن". أوضحت هذه الدراسة تاريخ الكَنيسة الشرقية في فلسطين والأردن، وبين الباحث الأحداث الدينية والسياسية وتأثيرها على الوجود المسيحي في فلسطين والأردن، وتناولت الدراسة كل ما طرأ على بنية الوجود المسيحي في فلسطين والأردن في القرن التاسع عشر، وبين الباحث كيفية ظهور وازدهار الكنائس الإنجليكانية والكنائس الشرقية الكاثوليكية، كما ألقت الدراسة الضوء على تاريخ الكنائس مجتمعة وتطور بنيتها ونمو رعاياها.

أجرى (يزبك، 2003) دراسة بعنوان "قراءة النوتة البيزنطية" هدفت إلى تعليم الموسيقا البيزنطية بأسلوب حديث، حيث تناولت الدراسة طرق حديثة ومبتكرة للتعليم، والتعرف على الموسيقا البيزنطية بطريقة مفصلة من حيث التدوين والتراكيب اللحنية والسلالم، كما تناولت القواعد الثابتة والأصول الراسخة لأداء التراتيل البيزنطية، وخلصت هذه الدراسة إلى إمكانية تعلّم الموسيقا البيزنطية من خلال هذه الطرق على أن يكون المتلقي على استعداد كاف.

نبذة عن تاريخ الموسيقا البيزنطية

إن التسلسل المنطقي لتاريخ الموسيقا الكنسية، يدفع إلى الحديث عن الإمبراطورية الرومانية الشرقية في بيزنطة، ففي بداية العصر البيزنطي عام 323 ميلادية تولى "قسطنطين" الحكم وأصبح إمبراطوراً وشيّد مدينة "القسطنطينية" (اسطنبول) على اسمه، حيث أنشاها على أطلال مدينة بيزنطة القديمة، وأصبحت القسطنطينية عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية، وكان قسطنطين أول إمبراطور مسيحي للإمبراطورية الرومانية، فازدادت المسيحية انتشاراً في سائر الأنحاء بعد أن كان المسيحيون يتعرضون لاضطهاد وتعذيب أباطرة الحكم الروماني، ومع اعتلاء الإمبراطور قسطنطين العرش والاعتراف الرسمي بالمسيحية بدأ اطمئنان المسيحيين على أنفسهم وبدأ العمل بحرية، وظلت عاصمة الإمبراطورية هذه موطن ازدهار للفن والأدب زهاء ألف عام، إلى أن أدى التناحر والحروب بين أجزاء الإمبراطورية إلى ضعفها وسقوط عاصمتها القسطنطينية في قبضة الأتراك سنة 1453م (لانج،1985، ص41-42).

ازدهار الموسيقا البيزنطية:

انتقلت المسيحية من الاضطهاد إلى السلطة مع الإمبراطور "يوستينانوس"، الذي أراد تقوية الحياة الدينية في الإمبراطورية من خلال إيجاد إدارة قوية وتشييد الكنائس والأديرة، وربط الحياة المدنية بالطقوس الكنسية، فشيد يوستينانوس كنيسة آيا صوفيا سنة (537م) في مدينة القسطنطينية والتي كانت أكبر كنيسة في تلك الحقبة، ويقال أن "يوستينانوس" ولشدة تأثره بتحقيق حلمه، أسرع إلى وسط الكنيسة وصرخ "المجد لله الذي أعطى أن يجعلني أهلا لإتمام هذا العمل يا سليمان ها قد غلبتك".

إن حجم الكنيسة وعدد الاكليروس الكبير الموجود بها قادا إلى تأليف عدد كبير من التراتيل والتسابيح لملء الوقت الذي يتطلبه دخول وخروج المصلين منها. ونظّم "يوستينانوس" الأديرة والفت التراتيل لملئها، وهنا اتسعت الفجوة بين تراتيل الشرق وتراتيل الغرب من حيث الطقوس، وكان لذلك أثره الكبير في الانشقاق بين روما والقسطنطينية (يازجي، 1990، ص9).

أنشد المسيحيون حتى القرن الرابع الميلادي مزامير النبي داود، وبعد أن تحررت الكنيسة وأصبح دينها دين الدولة، عم الازدهار جميع نواحي نشاطها، وظهرت إلى الوجود منظومات شعرية دينية جديدة احتلت مقاما عاليا إلى جانب المزامير الداودية، ومن هذه المنظومات:

1- **ألطروبارية**: وهي عبارة عن منظومات شعرية دينية شكلت حدثاً أدبياً وموسيقياً جديداً نشا في القرن الرابع، عظم شانها مع الأيام بقدر ازدياد أعياد الكَنيسة.

2- **أناشيد البطريرك الأنطاكي سفاريوس** (512-519م): وهي مجموعة شعرية يونانية أسموها (الإكتويْخوس السوري)، وقد اتبع البطريرك في ترتيبها نظام السنه الطقسية لا نظام الألحان الثمانية الموسيقية، واكتفى بالاشارة إلى اللّحن في كل نشيد.

3- **قَناديق رومانس الحِمصي**: أطلقت كلمة "قنداق" قديما على منظومة شعرية طويلة خصصت لعيد أو لموضوع من السنة الطقسية، يبدأ القِنداق بمطلع قصير يسمى المقدمة وتليها بعض الأبيات الأطول تدعى إيكوس.

يعتبر رومانس الحمصي إمام المنشدين في القرن السادس، وقد تجاوز عدد قناديقه الألف، وهي روعة في النظم والإلهام الشعري والمعاني السامية، وقد نجد اليوم قليلاً منها في أقسام الفرض الإلهي ولا سيما بين التسبحتين السادسة والسابعة.

خطا الشعر الكنسي في القرن الثامن خطوة جديدة بظهور القوانين الحافلة بالمواعظ القيمة والتعاليم ألللاهوتية، فلاقت رواجاً عظيماً واحتلت في حفلات البيعة (الكَنيسة) محل الإنتاج الشعري السابق، ويعزو أرباب العلم والتاريخ هذا النوع الشعري الجديد إلى القديسين الدمشقيين، ومنهم: "قزما" أسقف مايوما "واندراوس" أسقف كريت "وثاوفانس" أسقف أزمير وفي طليعتهم يوحنا الملقب بالدمشقي (فرح، 1980، ص25).

لم يعد الإنشاد كما كان في القرون الثلاثة الأولى، محصوراً بالمزامير الداودية، بل تعدى هذا النطاق واحتلت الطروبارية منزلة عالية إلى جانب المزامير، وأنيط أمر الإنشاد بالأجواق أو الخورس (الكورس) بسبب ازدهار الشعر والموسيقا، فانتظمت الجوقات الموسيقية الكَنسية في القسطنطينية وفي المدن الأخرى، وأصبحت الجوقة عنصراً أساسياً في حفلات البيعة ولا سيما في المدن الكبرى، وأطلق على مديرها في البدء اسم "دومستيكوس" أي خادم الترنيم. أما الجوقة الملكية في القسطنطينية فأدارها المرنم الأول "اكسرَخس" ثم انتقل لقب مرنم أول إلى مدراء الجوقات في سائر أنحاء الكنائس الأخرى، حيث كان للمرنم الأول رتبة قارئ فيقف في أثناء الاحتفالات الطقسية بين الجوقتين (جوقة اليمين وجوقة الشمال) ويستهل الترنيم فيتبعه المنشدون، يسانده في اليمين "دومستيكوس" أول (مرنم جوقة الإمبراطور)، و"دومستيكوس" ثان في جوقة الشمال، ويكون الجميع تحت إشراف وإدارة وإمرة المرنم الأول، الذي يفترض فيه العلم الواسع والمهارة في التلحين.

أما "لمبذاريوس" (من لمباذا، بمعنى شمعة أو مشعل) فهو لقب مرنم الكاتدرائية الثاني أو المرنم الأول في الجوقة الشمالية، وقد أطلق عليه هذا الاسم لأنه كان يحمل قديما الشمعة المزدوجة أمام الملك رمز السلطة الروحية والزمنية، ويحمل "لمبذاريوس" أمام الملكة شمعة

واحدة رمز لسلطتها الزمنية فقط، أما اليوم فلقب "لمبذاريوس" فخري، يطلق على مرنم الكاتدرائية الثاني (االمر 2007، ص7-ص10).

أمّا الموسيقا التي اتبعتها الكَنيسة من القرن الأول وحتى فتح القسطنطينية عام (1453م) فهي بالإجمال موسيقا اليونان الأقدمين التي نشرتها فتوحات الاسكندر في حوض البحر المتوسط، واحترمتها البيعة المقدسة أينما حلت وتأصلت، وهي ترتكز على السلّم الدياتونيكي، والذي سنتحدث عنه في ما بعد.

أمّا يوحنا الدمشقي الذي ولد في دمشق في أواخر القرن السابع حول (675م) ومات حول سنة (750م) فقد كان من أشهر شخصيات عصره، فكان على ثقافة عاليةً جداً، حيث قيل عنه" أنة رجل لامع ولا يجاريه أحد" وأن موهبته في النضم والشعر جعلتا منه نجم الناظمين وكاتبي التسابيح في الكَنيسة الأرثوذُكسيّة.

اشتهر يوحنا كناظم تسابيح وكمرنم أيضاً، فقد وضع العديد من التسابيح، وقام بإصلاحات في الموسيقا الكَنسية، وترك مؤلفات عديدة: لاهوتية وفلسفية وطقسية وخطابية، وكان أشهرها كتاب (ينبوع المعرفة)، بالإضافة إلى أنه دون رسميا في "الاكتويْخوس" السلالم المستعملة في القرن الثامن، وهي- بحسب الرأي السائد بين العلماء اليوم- السلالم والألحان التي نقلها التقليد عن السلف، (السلّم الدياتونيكي والسلّم الملون)، وقد نظّم الدمشقي استعماله بكل دقة، فجارى بهذا آباء الكَنيسة الشرقية واليونان الأقدمين (المر، 2007، ص 13)

ونظم القديس يوحنا الدمشقي "الاكتويخوس" الموسيقي (الألحان الثمانية)، وثبت إدخالها في الفن المسيحي اليوناني، إذ ألّف لكل لحن أناشيد خاصة جمعها في كتاب واحد سماه (الإكتويْخوس) أي الألحان الثمانية، وضبط الألحان الكنسية في ثمانية ألحان وتضُم طروباريات القيامة التابعة لكل لحن:

اللّحن الأول "إن الحجر..."

اللّحن الثاني "عندما انحدرت.."

اللّحن الثالث "لتفرح السماوات.."

اللّحن لرابع "إنّ تلميذات الرب.."

اللّحن الخامس "لنُسبح نحن المؤمنين.."

اللّحن السادس "إن القوات الملائكية.."

اللّحن السابع "حطمت بصليبك الموت.."

اللّحن الثامن "انحدرت من العلو..."

فأصبحت هذه الألحان محور أناشيد الكَنيسة وأساس الترنيم البيزنطي، و وبلغت الموسيقا الكَنسية البيزنطية أوج عزها ومجدها في عهد القديس يوحنًا الدمشقي، ومنذ ذلك الحين لم يطرأ تغيير جوهري على عدد الألحان الثمانية الأساسية (فرح، ص42-45).

وفي سنة (725م)، حصلت حركة التخريب العامة التي عرفت بحرب الأيقونات، فقد أثارت الأيقونة ضمن الكَنيسة أزمة كبيرة امتدت مائة وعشرون سنة تقريباً، وحارب محطموا الأيقونات بضراوة لمنع تجسيد السيد المسيح على شكل صور متهمين المدافعين عنها بالوثنية، وأدت تلك الحرب إلى إتلاف مخطوطات الموسيقا البيزنطية كلها فلم يصلنا من هذه المخطوطات ألا القليل.

وبانتهاء حرب الأيقونات سنة (842م) وانتصار الإيمان الأرثوذِكسي عاد ازدهار الفن البيزنطي كردة فعل على حرب الإيقونات، فعاد عصر ذهبي ثان للفن البيزنطي، وانصب كل العمل الفني على تطوير الموسيقا، وظل هذا التطور مستمراً حتى القرن الرابع عشر خاصة مع

ظهور المايستوريز (maistores): "يوحنا غليكيس"، "ومانويل خريْسافي"، "وثوذولوس" الراهب الأثوسي، والقديس "يوحنا كوكوزاليس" "ويوحنا لمبْذاريوس".

وقد وصلت الموسيقا البيزنطية في هذه المرحلة إلى أهم تطور لها في التاريخ، ولكنها أصبحت صعبة جداً وحكراً على نخبة قليلة من المرتلين المحترفين (بوبرينسكوي، 1999، ص 103).

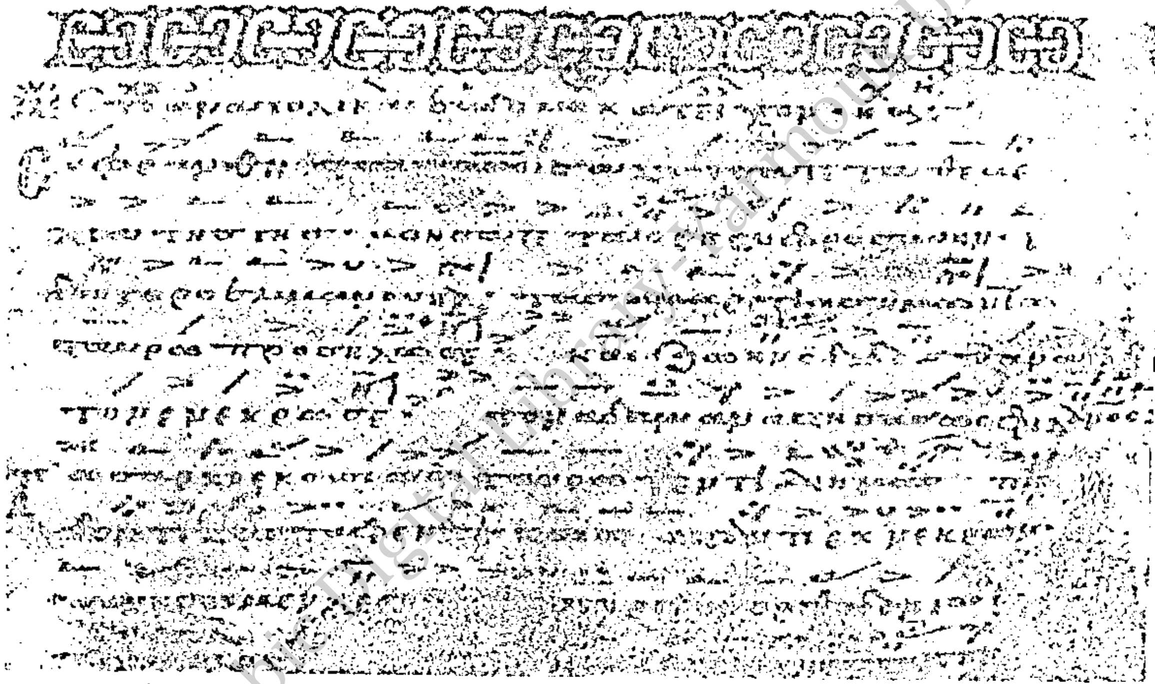
في سنة (1870م) انتظمت ولأول مرة تراتيل الموسيقا البيزنطية في أثينا اليونان بحسب نظام المساوقة على أربعة أصوات، وجاءت هذه الحركة تحت تأثير موجة الحداثة التي كانت تنتشر في اروبا والتي نلمس أثارها حتى اليوم، وقد اشتهر في هذه الحركة قسطنطين بابا ديميتريو ويوحنا ساْكيلاريْذيس، والذي أخذ عنه الروم الملكيون الكاثوليك معظم ألحانهم الحالية. وكردة فعل على هذه الحركة وعلى الدراسات الغربية التي كانت تتهم الأرثوذكس بالخروج عن التقليد، نشأت حركة يونانية معاكسة تنادي بالرجوع إلى الأصول وإقامة الدراسات الأكاديمية للرد على الغربيين.

وقد بدأ بهذه الحركة "قسطنطين بْساخوس" الذي أرسلته البطريكية المسكونية إلى أثينا ليدير مدرسة المعهد العالي للموسيقا (الكونسرفاتوار) التي تأسست في سنة (1904م)، وتسلّمها بْساْخوس في سنة (1919م)، وشهدت هذه المرحلة بداية الأبحاث الموسيقية في أثينا، وهي مستمرة حتى أيامنا هذه (هبي، 1967، ص 449-451).

الكتابة الموسيقية في العصر البيزنطي:

شاعت في العصر الأول الكتابة الأبجدية لتنغيم (النبوءات والرسائل والأناجيل) تنغيماً بسيطاً فعجزت عن تلبية المراد، فظهرت في أواخر القرن الرابع علامات جديدة أسموها

العلامات الصوتية أو المعقوفة بسبب شكلها، وأخذت تتطور حتى القرن الثامن فبلغت فيه كمالها. وقد وظفت لقراءة النصوص الكتابية (النبوءات والرسائل والأناجيل) وهي تتألف من عشرين علامة بسيطة ومركبة مأخوذة عن حركات الكلام الصوتية أو النبر الصوتي(accent)، أمّا مصدرها فهو مجهول، وقد انتشرت انتشاراً واسعاً ودام استعمالها حتى القرن الخامس عشر ميلادي، وعنها أخذت الكَنيسة اللاتينية علاماتها الموسيقية(هبي، 1967، ص 452)



شكل رقم (1)

(مخطوط يحوي كتابة موسيقية صوتية من القرن الثاني عشر)

وقد بقيت هذه الكتابة الموسيقية على حالها في القرنين التاسع والعاشر، وبلغت أوج استعمالها في القرنين الحادي عشر والثاني عشر. وإلى هذه الحقبة من الزمن تعود أكثر المخطوطات الموجودة في المكاتب العالمية، وبعد هذا الازدهار، أخذت الكتابة الموسيقية البيزنطية تتجه إلى الإهمال والنسيان وذلك في القرنين الثالث عشر والرابع عشر حتى خفيت على الناس معرفتها، وأصبحت علاماتها طلاسم مجهولة المعاني، وكان ذلك آخر عهدها.

ويذكر هبّي أن أقدم المخطوطات التي تحوي العلامات الصوتية أو المعقوفة بحسب الكتابة الموسيقية البيزنطية موجود في جبل آثوس المقدس في اليونان (هبي،1967، ص452-455).

الكتابة البيزنطية الجديدة (من القرن الثالث عشر حتى القرن السادس عشر)

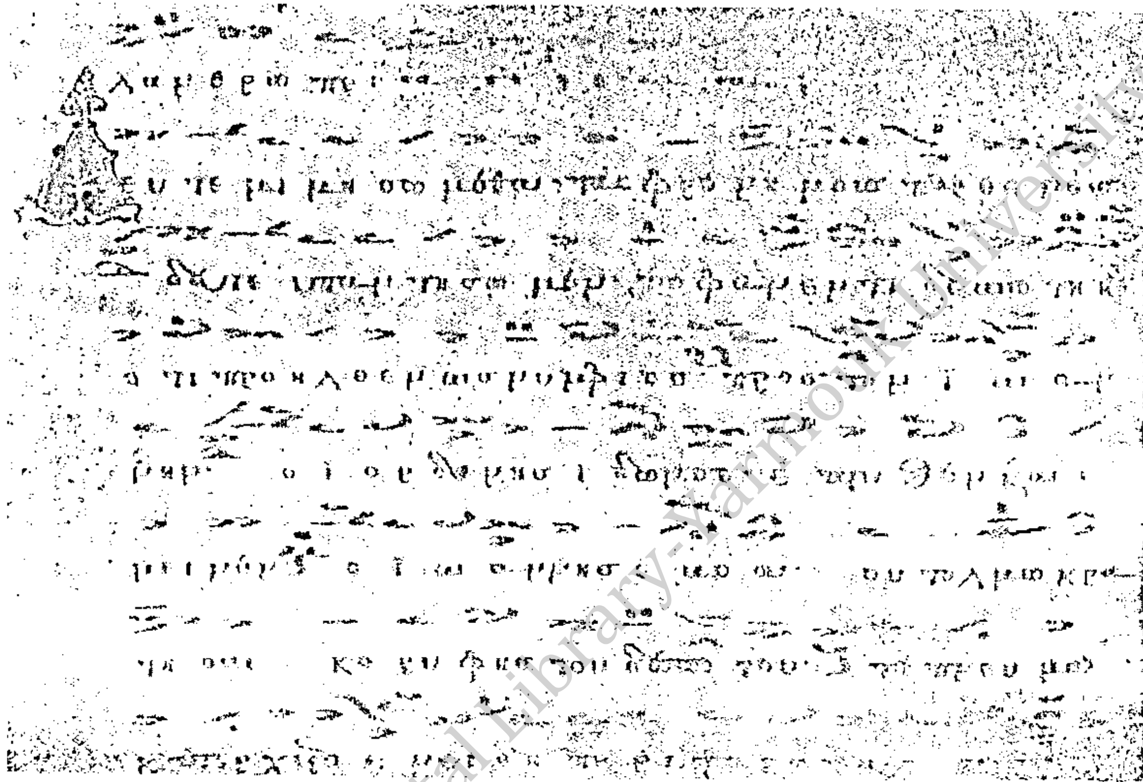
تطورت الكتابة البيزنطية القديمة في أوائل القرن الثالث عشر وأصبحت بمدلولها أكثر وضوحاً وكمالاً، ففيها علامات للوزن والتحويل (الانتقال من سلّم إلى سلّم ومن لحن لآخر)، وأهملت العلامات الغامضة المدلول التي ليس لها قيمه صوتية محدودة، وأفسحت المجال إلى علامات تعبر عن عناصر النغم، وأصبح عدد العلامات الصوتية 12علامة (8 للصعود و4 للهبوط) وقد دعيت هذه الحقبة (عصر الموسيقا البيزنطية الذهبي) (لانج، 1985، ص42).

الكتابة الأورشليمية (القرن الثالث عشر والرابع عشر)

في أوائل القرن الثامن عشر وضع القديس يوحنا الدمشقي المقيم في دير القديس سابا قرب أورشليم نوعاً من الكتابة دعيت الأورشليمية، وقد عمّ استعمالها البلاد الفلسطينية ودخلت القسطنطينية في وقت كانت الكتابة البيزنطية الجديدة في أوج عزّها وازدهارها، فانتشرت رويداً رويداً بفضل شهرة واضعها العالم القديس ومكانة المدينة المقدسة، فامتزجت بالكتابة البيزنطية الجديدة والفّت معها كتابة موسيقية معقدة أسموها (الكتابة المختلطة criture mixte)، وقد شاعت مدة قرنين في أثناء انحطاط الكتابة الصوتية.

لقد أدخل القديس الدمشقي الكتابة الصوتية المستعملة في أيامه في الكَنيسة الأورشليمية وهذّبها وأجرى فيها إصلاحات عديدة ولا سيما في علاماتها، حتى لقبت "بموسيقا الدمشقي" حيث غّير قيمة بعضها وأضاف إليها علامات جديدة فصارت (24) علامة، ثم قسمها إلى نوعين:

علامات تدل على الكميّة الصوتية[1]، وعلامات تدل على الكيفيّــة[2] الصــوتية (لانــج، 1985، ص43).



شكل رقم (2)

(مخطوط يحوي كتابة بيزنطية يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر)

عصر انحطاط الموسيقا البيزنطية وتحريفها:

بعد سقوط القسطنطينية موئل العلم والفن والحضارة الراقية في يد الأتراك سنة(1453م) غادرها العلماء وانتقلت المخطوطات إلى الغرب، حيث أصبح الغرب مركزاً للنهضــة الفنيــة والعلمية والأدبية، وعندها تراجعت النهضة الفنية في بلاد الشرق، وقد تأثرت الموســيقا بــذلك وتراجعت بشكل كبير وكان لهذا التراجع أسباب كثيرة، ومن هذه الأسباب:

(1) وضعت علامات الكميّة الصوتية للدلالة على صعود الصوت أو هبوطه أو استوائه.

(2) وضعت علامات الكيفية الصوتية للدلالة على حركة الصوت عند الترنيم.

1- صعوبة القواعد الموسيقية وعلاماتها "الكوكوزلية" والتي سيأتي الباحث على ذكرها فيما بعد.

2- اضمحلال العبقرية والنبوغ الموسيقي: فمنذ القرن الخامس عشر وحتى الثامن عشر لم تشهد الموسيقا عبقرياً موسيقياً على نحو رومانس أو الدمشقي أو قزما، إلى أن ولد سنة(1730م) الموري (مورة أو بيلوبونيز) الملقب بلمبْذاريوس.

3- ضعف الثقافة الموسيقية عند القائمين بهذا الفن المقدّس.

4- تحريف مآثر السّلف الفنية.

إن الأسباب السابقة والعجز عن إنتاج فنّي رفيع دفع الجهل وعدم التقدير لمآثر السّلف إلى التلاعب بالأنغام القديمة وتحريفها بحجّة تجميلها، فتم تشويه أنغام الكَنيسة مما أثّر على ذوق الذين يتعلمونها.

لقد تدنى الذوق الموسيقي البيزنطي منذ أواخر القرن الثالث عشر، فتحول الموسيقيون عن الإنشاد البسيط الرصين ليوجهوا نشاطهم إلى إنشاد كثير التصنع والتعقيد، فقضوا على مؤلفات موسيقية فريدة وأنغام وألحان رائعة من تأليف الدمشقي وغيره، وحلت مكانها أنغام مطَولة ومجملة حتى الإفراط، وطرأ تغيير عميق على السلالم والألحان والأوزان، والتي كانت مختلفة قبل سقوط القسطنطينية (1453) ميلادي.

بقيت الموسيقا الكَنسّية وحدها في الميدان بعد سقوط القسطنطينية، وقد اتخذت الأديرة معقلا لها، ولا سيما جبل آثوس المقدس حصن الموسيقا التقليدية المنيع والمرجع الأمين لطلاب الفن الموسيقي الديني. أمّا في المدن فقد مازجت الموسيقا التركية الموسيقا الكَنسية، لا بل أعرض الموسيقيون الكَنسيون عن دراسة موسيقا الأقدمين وإرث السّلف المقدس وانقادوا إلى ما هو عملي ويخدم مصالحهم الوقتية، فأقبلوا على دراسة الموسيقا التركية والأوروبية، فتقطعت

أسباب الاتصال بالماضي، فتسبب ذلك بأضرار جسيمة للموسيقا الكَنسية التقليديـــة، وشـــوهت معالمها وحقيقتها، وقد ساعد على إهمالها تلك القواعد المعقدة التي وضـــعها القـــديس "يوحنـــا كوكوزليس" واتبّعها الشرق كله في أواخر القرن الخامس عشر والسادس عشـــر، مســـتخدمين عناصر غريّبة من سلالم والحان وأنغام معقدة شوه صفاءها وزادت قواعدها تعقيداً، وتم إدخال سلالم جديدة والتلاعب بترتيب الألحان وتغيير بعضها وإفساح المجال للأنغام الملوّنة التي كانت قديما ترعب النُساك (هبي، 1964، ص460-463).

رواد الإصلاح:

شعر الكثيرون من أرباب الفن الموسيقي الكَنسي بالخطر المحدّق في هذه الفترة وحاول بعضهم معالجة الأمر وتصحيح ما كان خطأ، وأخذت فكرة الإصلاح تنتشر بين كبار الموسيقيين في القرن الثامن عشر ولم يكتب لها النجاح حتى أوائل القرن التاسع عشر، وقد اشتهر في هـــذه المرحلة مرنّمين كان لهم دور كبير في النهضة الموسيقية، وذلك بفضل النظريـــات الموســـيقية الصائبة والمؤلفات الطقسيّة العديدة، ومن الذين أسهموا في النهضة الموسيقية في ذلك العصر:

بطرس الموري أو البيلوبونيسي: ولد في سبارتا سنة 1730، تلقى مبادئ الموسيقا الكَنسية على يد راهب غير معروف، ثم انتقل إلى القسطنطينية فعين مديراً للجوقة الشمالية أي (دومستيكوس ثان) ثم (لمبذاريوس)، وأخذ مكانه كمدير للجوقة الشمالية، وقضى بطرس الموري حياته كلها برتبة (لمبذاريوس)، موظفاً كل وقته وعبقريته للدراسة والتأليف، حيث لحنّ بطرس الموري أناشيد البيعة كلها مطّولة ومختصرة على مدار السنة كلها، وقد لحن أناشيد عالمية يونانية وتركية عديدة. أمّا في الكتابة الموسيقية فقد اختصر العلامات الصوتية المعقّدة وغيِّر بعضها ويسِّر الأوزان التركية، وأدخل العناصر الموسيقية التركية والفارسية في موسيقا الكَنيسة البيزنطية (يازجي، 1990، ص 22).

جورج الكريتي: ولد في جزيرة كريت في منتصف القرن الثامن عشر، قضى حياته كلها في تعلُم الموسيقا، كما علَّم في معهد الفنار الموسيقي القسطنيطيني، لحَّن أناشيد طقْسيّة عديدة لأعياد السنة على الألحان الثمانية، وساهم في تبسيط الكتابة الموسيقية (الكوكوزلية) وجعلها تفصيلية، أي لكل نغمة علامتها الخاصة، وقد تبنى المصلحون فيما بعد خطته المبسطة.

مهد جورج الكريتي مع زميله بطرس المرّ السبيل للعصر الموسيقي الحديث وساهموا في النهضة الموسيقية الحديثة من خلال النظريات الجديدة التي وضعوها وتوجيهاتهم السديدة في هذا الشأن (هبي، 1964، ص467).

عصر الإصلاح والطريقة الجديدة الحالية المعروفة بالمذهب القسطنطيني:

لقد كانت الموسيقا الكَنسية البيزنطية معقدة نظرياً وعملياً يكتنفها الغموض والجهل والإهمال، وقام فريق من أرباب الفن المقدس ينشدون الإصلاح، وكان أول من دخل هذا الميدان هو "يوحنا الترابيزندي" مرنم كَنيسة القسطنطينية العظمى الأول سنة (1765م) فأصلح العلامات بحذف بعضها، وتبعه "بطرس البيلوبونس" الملقب لنبذاريوس (1777م) فنهج نهجه وتعداه، وفي أواخر القرن الثامن عشر أدخل "يعقوب" مرنم كَنيسة القسطنطينية العظمى الأول تعديلات على العلامات أيضاً، وكان معاصره "جاورجيوس الكريتي" يدعو إلى الإصلاح الشامل وإلى نبذ العلامات الكبرى التي أدخلها "يوحنا كوكوزليس"، فباءت مساعيه بالفشل لابتعاده عن التقاليد الموسيقية.

ويرجع الفضل في إجراء الإصلاح والطريقة الجديدة الحالية المتبعة اليوم في التدوين والإنشاد الديني الكَنسي إلى "خريسنْتوس المدّيتي" ومعاونيه "غريغورْيوس" المرنم الأول "وخِرْموْزيوس" أمين مخطوطات بطريركيه الفنار. **(صرّوف، 1908، ص44)**

المصلحون الثلاثة:

خريستنوس المدّيتي (أواخر القرن الثامن عشر): ولد المدّيتي في بلدة مديتوس ودرس الموسيقا على يد المعلم بطرس البيزنطي وجورج الكريتي، فألم بالموسيقا البيزنطية والاوروبية والعربية والفارسية، وكان أوّل ما أصلحه هو تنغيم السلّم القديم الكثير المقاطع بكلمات ذات مقطع واحد، وأخذ الأحرف الأبجدية اليونانية السبعة الأولى وزاد عليها حرفا أو حرفين لتجميل اللفظ وجعل لكل نغمة من نغمات السلّم الموسيقي اسماً، فلاقت طريقته نجاحاً باهراً، فأذن له المجمع المقدس بتعليم طريقته الجديدة المستحدثة.

كما أدخل رسمياً في الاكتوِيْخوس اللّحن الثاني والسادس التركيين، والسلالم العربية الفارسية كالحصار والمستعار والعجم والنيشابور، ووضع مؤلفات عديدة هي اليوم أساس الدروس الموسيقية البيزنطية ووافقت البطريكية المسكونية على طريقه المدّيتي وأعلنتها الطريقة الرسمية لتعليم الموسيقا الكَنيسية البيزنطية (هبي،1964، ص471).

غريغورْيوي المرنم الأول (1777-1822) ولد غريغورْيوي في القسطنطينية وتتلمذ على يد يعقوب المرنّم وبطرس البيزنطي وجورج الكريتي الذي بث فيه روح التحرر والإصلاح. علَّم الخطة الجديدة في المعهد الموسيقي البطرِيَركي، ووضع ألحاناً عديدة تستخدم حتى يومنا هذا، وقد تناول عمله الإصلاحي تبسيط الكتابة الموسيقية وتحديد السلالم وعلامات التحويل وعلامات الرفع والخفض، ويرجع إليه الفضل الكبير في نشر الخطة الجديدة والحفاظ على ألحان كبار الموسيقين السابقين بنقله تأليفهم إلى الكتابة الجديدة.

غريغوريوس أمين مخطوطات بطريركية الفنار (أواخر القرن 18-1840): ولد في جزيرة خالكي في أواخر القرن الثامن عشر، وتتلمذ على يعقوب المرنّم الأول وجورج الكريتي، واسندت اليه أمانة مخطوطات بطرِيَركية الفنار، ودرس الموسيقا البيزنطية في المعهد الموسيقي

البطريَركي، وقد كان واسع الاطلاع على الموسيقا البيزنطية وأعلامها من يوحنا الدمشقي حتى مانوئيل المرنّم الأول، وله كتاب في الموسيقا العملية وآخر في الموسيقا النظرية وكتاب ضخم في العلامات الموسيقية البيزنطية القديمة والحديثة، وأنغام عديدة تناولت أكثر الأناشيد الطقسية، وقد كان أقوى المصلحين الثلاثة وأوسعهم علما وأقدرهم على الإنتاج الرصين المتقن.

لقد تناول الإصلاح القواعد النظرية والعملية والعلامات الموسيقية، وكان لخريستُوس علم واسع المعرفة في الرياضيات والموسيقا، فأصلح السلّم الموسيقي الأساسي وسلالم الألحان المختلفة طبقا للمبادئ العلمية، ودوَّن ما دخل على موسيقا الكنيسة من سلالم ملونة ورخيمة بعد سقوط القسطنطينيه، وجعل لها كيانا موسيقيا كَنسياً شرعياً، وأعطى الأبعاد قيمة بحسب اتساعها، فقسم السلّم إلى ثمانية وستين جزءاً متساوياً، وجعل لكل مسافة عدد من هذه الأجزاء (3،4،5،6،7) للأبعاد الصغيرة كالربع والثلث والنصف، و(9،11) للبعد المتوسط كالثلاثة أرباع والبعد الطنيني الناقص، و(12، 13، 14، 18، 21) للبعد الطنيني الكامل والأبعاد الكبيرة التي تتجاوز البعد والنصف بعد. وتستعمل هذه الأبعاد لتأليف السلالم الموسيقية المختلفة.

القواعد العمليه: عوَّض خريستُوس عن البرلاج (السلّم الموسيقي القديم المعقَّد) ببرلاج سهل مشتق من الحروف الأبجدية اليونانية يساعد التلاميذ على حفظ السلالم، وقد وضع تمارين تقوم على تعويد التلاميذ على استخدام السلالم والأبعاد وإتقان الترنيم، وغيرَّ المصلحون الثلاث عدد العلامات الموسيقية والمفاتيح وعلامات التحويل وعلامات الرفع والخفض (يازجي،1990، ص 18).

مذهب جاورْجيوس اللّزبي

ولد "جاورْجيوس" في جزيرة لزبوس في اليونان عام(1790م) لذلك أسموه "اللّزبي"، درس الموسيقا البيزنطية على يد المعلم "كاليْنيكوس"، وكان معاصراً للمصلحين الثلاثة،

خريستُنوس وغريغورْيوس وخرُموزْيوس، وقد نشر "جاورْجِيوس" مذهباً جديداً للكتابة الموسيقية عرف بالمذهب اللَّزبي (systeme lesbian)، فيم دعي مذهب المصلحين الثلاثة بالمذهب القسطنطيني).

جعل "جاورجيوس" لكل نغمة من نغمات السلّم الطبيعي السبعة علامة خاصة بها ودونها على الشكل التالي (مع ملاحظة أنه تم عكس أشكال النغمات كما ترى في مرآة)

	1	2	3	4	5	6	7
للصعود							
	Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω
للنزول							
	ني	پا	ڤو	غا	ذي	كه	زو

شكل رقم (3)

(نغمات السلم الطبيعي السبعة حسب المذهب اللزبي)

وأضاف إلى الإكتويْخوس التقليدي خمسة ألحان أخرى، وانتشر مذهبه في اليونان وتركيا حتى سنة (1846م) حين حرَّم البطريَّرك المسكوني افْتيموس السادس استعمالة بسبب خروجه عن الإكتويْخوس التقليدي، وتشابه علامات الكيفية الصوتية مع مثيلتها في المذهب القسطنطيني (هبي،1964، ص 467).

Ὕμνος πρὸς τὸν Θεόν. (τοῦ αὐτοῦ).
Τρόπος ή. ἦχος πλ. δ'. (χρόν. μακρ.)

Ὦ Παν τε πό πτα Πά τερ Θε ὲ, Καρ δι ο γνῶ σα σῶ-
σόν ἐ μὲ Σὲ θ' ἀ γα πῶ θερ μῶς, θερ μῶς. Σὲ θὰ τι-
μῶ παν το τεὶ νῶς. Ὦ, φῶ τι ζέ με πα ρα κα λῶ προ-
στά τευ ἔ με Σὲ ἀ γα πῶ.

شكل رقم (4)

(مخطوط من كتابة جاورجيوس اللزبي)

الموسيقا الكَنسية عند الروم العرب:

يعتبر الروم الأرثوذِكس هم أتباع الكنيسة البيزنطية اليونانية، وتعتبر موسيقاهم الكَنسية هي الموسيقا البيزنطية اليونانية. وحيث أن الأناشيد الطقسية العربية قليلة، وضبطها بالعلامات الموسيقية حديث العهد يعود إلى بداية القرن العشرين، فليس لدى العرب تراث موسيقي كَنسي، فقد أخذ العرب في البداية علم الموسيقا الكَنسية وأصول الإنشاد عن مرنمين موهوبين كانوا قد اقتبسوا مبادئ الموسيقا الكنسية البيزنطية من أساتذة في اليونان، وكانت الترانيم العربية تنشد حسب الموسيقا اليونانية وتتناقل بالسمع.

عندما أفلتت البطريَركية الأنطاكية الأرثوذُكسيّة من يد اليونان في أوآخر القرن العشرين، أخذ استخدام اللغة اليونانية في الكاتدرائيات بالاضمحلال لتحل اللغة العربية مكانه،

ولمع عدد من المرتلين الذين أسهموا بشكل كبير في تدوين قسم كبير من الأناشيد الطقسية العربية. ومن أهم المرتيلين الذين أسهموا بتدوين وانتشار التراتيل العربية:

متري المر: ولد في طرابلس في لبنان سنة (1880م)، وتعلم على يد الأستاذ يوسف الدوماني الدمشقي، لمع في مجال الترنيم الموسيقي وعيّن مرنّم الكرسي الأنطاكي، ونشر كتب موسيقية عديدة منها "القيثارة الروحية" و"الكنوز الموسيقية" وكتاب "قانون المديح" وكتاب صلوات طقسية اسمه "زاد المسافر". كما دوَّن متري المر قسماً كبيراً من التراتيل الكنسية البيزنطية التي انتشرت في الكَنيسة الأرثوذُكسيّة العربية.

اندراوس معيقل (1890–1964م): تخرج على يد متري المر ثم درس في المدرسة البطريركية الأورشليمية الأكليْريكية في القدس، وعين مديراً للمطبعة البطريكية في دمشق ثم مرنَّم المريمية الأول مدة ست سنوات، ثم مرنَّم كاتدرائية القديس جاورْجيوس الأرثوذُكسيّة الأول حتى وفاته (المر، 2000، ص5–7).

ثالثا: فؤاد متري المر

لمحة تاريخية عن الكَنيسة:

يعود تاريخ الكَنيسة المسيحية إلى الكَنيسة الرسولية سنة (30م–100م)، وذلك بعد السيد المسيح حيث قام تلاميذه بالمناداة بإنجيله، واستمرت الكَنيسة كما هي إلى أن انقسمت إلى قسمين:

1- كنائس شرقية، مثل الأرثوذكِس والسريان والأرمن.

2- كنائس غربية، مثل الكاثوليك واللاتين والمعمدانيين.

وقد تفرعت الكنائس الشرقية الأرثوذُكسيّة إلى قسمين:

الأول: يضم كنائس الروم الأرثوذكس، والـروم الكاثوليـك، والأقبـاط الأرثـوذكس، والسريان الأرثوذكس، والأرمن الأرثوذكس، والأحباش الأرثوذكس.

الثاني: يضم كنائس النسطورية، والأشوريون، والكلدان الكاثوليك (الذين اتحـدوا مـع روما عام 1830م).

أمّا الكنائس الغربية والتابعة لكَنيسة روما فقد تفرعت أيضاً إلى قسمين:

الأول: يضم كَنيسة إنجلترا عام (1534م) ومنها الكِنيسة الأسقفية.

الثاني: يضم كنائس الإصلاح (القرن السادس عشر)، اللوثريـة، والمشـيخية، والثوديسـت، والمستقلون، والمعمدانيون، والأصدقاء وفرق اخرى (مالك،1999،ص67).

تمت في القرون المسيحية الأولى عدة انقسامات في حضن الكَنيسة الواحدة، أدت إلـى إبراز كنائس مستقلة ظهرت ضمن البطريّركيـات الأربـع الشـرقية: أنطاكيـا والاسـكندرية والقسطنطينية والقدس.

ولم تكن خلفية هذه الانقسامات دينية بحتة، بل قومية ولغوية، فلم يتوصَّل أتبـاع هـذه الكنائس إلى تفاهم مشترك حول العقائد لصعوبة تحديد الألفاظ والمعاني اللاهوتية فـي لغـاتهم القومية (كلداني، 1993، ص 54-55).

الآلات الموسيقية المذكورة في الكتاب المقدس:

إن أساس العبادة المسيحية هو الكتاب المقدس الذي ذكر استخدام الآلات الموسيقية، كما أن "سليمان" النبي أخصَّ أثناء تشييد الهيكل بأورشليم مائة وعشرون كاهنا للنفخ في البوق، وقد استخدمت آلات موسيقية مختلفة مصاحبة للتراتيل (الترانيم) الدينية، وتحولت الكنيسة فيما بعـد إلى طريقة الغناء الخالصة (plain chant) دون مصاحبة آلية ثم أدخل الأرغن في الكَنيسة بعد اختراعه. ومن الآلات الموسيقية المذكورة في الكتاب المقدس:

1. الآلات الوترية:

أ – **العُود:** وكان اسمه "الكْنور"، وقد ذكر في سفر التكوين، ومعنى كلمة "كنْور" إنتاج صوت كبير كصوت الوتر عندما يضرب، وكان يعزف عليه إمّا بريشة أو بالنقر بالإصبع، وبما أنّ "الكنور" آلة نقالة فكان من الممكن استخدامها في مرافقة المواكب، وكانت تستخدم في اجتماعات ومناسبات الفرح.

ب – **الرَّباب:** وكان اسمها " النُّبل"، ولها اثني عشر وترا ويعزف عليها بالضرب بالأصابع.

ج – **السَّبْكَة:** هي قريبة من" الرباب"، مصدرها اللغة العبرانية "سبك" وبالعربية تعني "شبك"، لها ثلاثة أو أربعة أوتار وتتميز بحدة الصوت.

د – **الجَتيت:** ذكرت آلة الجتيت في عناوين المزامير وهي شكل من إشكال الكنور.

هـ – **القيثارة:** وكانت تسمى"القيثرَس" وهي تشبه القيثار وكانت تعلق في الرقبة ويستطيع العازف أن يستخدمها وهو يسير (بول ماكومون، 1971، ص 98).

2. آلات النفخ

أ – **المِزْمار:** وكان يسمى "العَوْجاب"، ذكر لأول مرَّة في سفر التكوين، وقد جاء اسمها من "عجب" والذي يعني تنفس أو نفخ.

ب – **الناي:** وكانت تدعى "الحَليل"، وقد ذكرت في العهد القديم، وتصنع من الخشب أو العظم أو القرن أو سن الفيل.

ج – **الزمارة:** وكانت تدعى"المشْروقيتَة"، والتي ذكرت في سفر دانيال، ثم ترجمت لكلمة "زمَّارة"، وكل ما يعرف بخصوص هذه الآلة هو أنها من عائلة الآلات القصبية.

د – **البوق**: وكانت تسمى "الحصنصَروت"، ذكرت في العهد القديم، وهي آلـــة شـــبيهة بـــالبوق ومصنوع، من الفضة وقد يكون البوق مصنوع من أنبوب واحد أو من أنبوبين مزدوجين (بول ماكومون، 1971، ص 95).

3 – آلات النقر

أ – **الدُف**: وكانت تسمى "التُف"، ذكرت في العهد القديم، وهي مصنوعة من دائرة خشبية رقيقة تغطى بغشاء من جلد الحيوان وتحاط بأجراس نحاسية أو جلاجل، وكانت تستخدم في المناسبات الاحتفالية.

ب– **الصُنوج**: وكانت تسمى "المَصيلْطين"، دعيت هذه الآلة باسم آخر في الكتاب المقدس وهــو "الصلْصيم" بمعنى تدحرج، وقد كانت تستخدم لتحديد مقياس الإيقاع لجوقة الترنيم.

ج – **الجْنوك**: وكانت تسمى"المنْعَنيم"، وقد ذكرت في العهد القديم، والاسم مشتق من كلمة "نوع" ومعناها إنحناء الرأس إلى الأمام أو ميل الجسم من جهة إلى أخرى (ابراهيم، 2001، ص 47).

الفصلْ الثالثْ

الموسيقا الكَنسية في الأردنْ

الفصل الثالث

الموسيقا الكَنسية في الأردن

نبذة عن الكنائس الرئيسة في الأردن

بالرغم من وجود العديد من الكنائس لمختلف الطوائف المسيحية في الأردن، إلا أن هناك أربع كنائس رئيسة هي:

الرومية الأرثوذُكسيّة، واللاتينية، والرومية الكاثوليكية الملكية، والإنجليكانية. ومعظم مسيحي الأردن من أتباع هذه الكنائس، ويجوز تسمية هذه الكنائس بالعربية، وذلك من حيث جوها العام وطقوسها التي تعرَّبت بمرور الوقت، أمّا بقية كنائس الأردن فهي كنائس صغيرة، إذ إنها لا تجمع معا سوى بضعة آلاف ومعظمها شرقية الجذور ورسولية[1] الأصل، وهي الكنائس المارونية والكلدانية والسريانية والأرمنية والقبطية والحبشية، وتصنف هذه الكنائس إلى فئتين: كنائس شرقية غير خلقدونية وكنائس شرقية مثيلة منقسمة عن كنائسها الأم ومتحدة بروما[2]

تستخدم الكنائس الغربية الموسيقا الغربية في طقوسها، والمعروفة بالموسيقا الغريغورية، نسبة إلى البابا غريغوريوس (Gregoire)أسقف روما في القرن السادس ميلادي، وتطورت ألحان الكَنيسة مع دخول عصر النهضة والتحولات التاريخية التى شهدتها أوروبا، وتطوير الكَنيسة الكاثوليكية (الفاتيكان) لنفسها، حيث سمحت بدخول الموسيقا إليها، واعتمدت الترانيم الكَنسية على أنغام الموسيقا، سواء بالغناء، أو باستخدام الآلات الموسيقية، وتطورت الموسيقا

---

(1) رسولية: الرسل الذين قاموا بنشر الدين المسيحي بعد السيد المسيح.

(2) الأب عماد طوال: راعي كنيسة اللاتين، مقابلة شخصية (الحصن)، في بلدة الحصن، 10-10-2008.

الكَنسية في عصر الباروك[1] والعصر الرومانتيكي الكلاسيكي على يد أسماء موسيقيين كبار مثل، فيفالدي، باخ، وهاندل، وبتهوفن، وموزارت، وكثيرين غيرهم.

الموسيقا الكَنسية في الاردن

تستخدم الكنيسة الغربية وطوائفها في الأردن نمط موسيقا الكنيسة الغربية في جميع أنحاء العالم، وغالبا ما تستخدم آلة الأورغن لمصاحبة التراتيل في طقوسها، ويشترك المصلون بالترديد مع الكورس أو الكاهن في معظم التراتيل الطقسية.

كانت الألحان في الكَنيسة الغربية في الأردن ترتل باللغة اللاتينيه حتى عام(1964م) حين أجازت الكَنيسة ترجمة اللغة اللاتينية إلى لغة البلد الموجودة بها هذه الكنيسة. وفي الكَنيسة الأرثوذُكسيّة لا تستخدم أيّة آلة موسيقية لمصاحبة التراتيل الدينية.[2]

الأعياد والسنة الطقَسية والصوم

تبدأ السنة الطقسية في أول أيلول، ويحتل عيد الفصح المرتبة الأولى، ويعتبر الفصح عيد الأعياد وله مكانة فريدة، وهناك إثنا عشر عيداً كبيراً إلى جانب عيد الفصح تدعى "الأعياد السيّديّة"، وهناك أيضاً أعياد أقل أهمية من الأعياد السيّديّة، وتحتفل الكَنيسة كل يوم تقريباً بذكرى قديس أو أكثر. وبالإضافة إلى هذه الأعياد، هناك فترات للصوم في السنة، كالصوم الكبير المقدس الذي يبدأ قبل سبعة أسابيع من الفصح، وصوم الرسل، وتتراوح مدته بين أسبوع واحد وستة أسابيع، وصوم الميلاد ومدته أربعون يوماً، من 15 تشرين الثاني إلى 24 كانون

---

(1) عصر الباروك هو العصر الذي ساد خلال الفترة 1600-1700م، وكلمة باروك تعني شديد الزخرفة وهي صفة كل فنون ذلك العصر.

(2) الأب عماد طوال: راعي كنيسة اللاتين-(الحصن)، مقابلة شخصية في بلدة الحصن -17-10-2008.

الأول، ويتم في هذه الأعياد والمناسبات ترتيل الألحان البيزنطية الثمانية التي سياتي ذكرها فيما بعد (بوبرينسكوي، 1999، ص70).

التدوين الموسيقي البيزنطي:

يتألف السلّم الموسيقي البيزنطي من سبع علامات موسيقية، أتت نغماتها من أحرف الهجاء اليونانية، والتي اعتمدت المذهب القسطنطيني بعد إصلاح القسطنطينية عام 1814م. وفيما يلي جدول بأسماء النغمات الموسيقية

جدول رقم (1)

أسماء النغمات الموسيقية البيزنطية بلغات مختلفة

أسماء النغمات باللغة اليونانية	Νη	Ζω	Κ ε	Δι	Γα	Βου	Πα
لفظ النغمات باللغة الانجليزية	Ni	zo	ke	thi	Ga	vou	Pa
لفظ النغمات باللغة اليونانية	ني	زو	كه	ذي	غا	فو	با
أسماء النغمات حسب التدوين الموسيقي المعاصر	دو	سي	لا	صول	فا	مي	ري

أمّا إعطاء أسماء النغمات الغربية فقد كـا علـى يـد الراهـب (Guido) مـن ديـر (pompos) والذي ولد في قرية (Arrezo) في إيطاليا في نهاية القرن العاشر، والذي اشتقه من نشيد القديس يوحنا المعمدان، الذي نورده فيما يلي عن مخطـوط قـديم محفـوظ فـي مكتبـة (Chapirte).

UT queant laxis
REsonare fibris
MIra gestorum
FAmuli tuorum
SOLve pollutes
LAbii reates, SanctI Johannes.

بالنّوطة البيزنطيّة

Ut que - ant la - xis Re - so - na - re fis - bris

Mi - - ra ges - to - rum Fa - mu - Li tu - o

rum, Sol - - ve pol - lu - ti La - bi - I re -

a - tum, Sanc - te Io - an - nes.

Si

شكل رقم (5)

(نشيد القديس يوحنا المعمدان (من مخطوط قديم محفوظ في مكتبة chapitre))

وقد استبدل لفظ النغمة (UT) ذات اللفظ الثقيل فقد استُبدلت بلفظ دو (Do) المشتق من اسم الموسيقي الايطالي دوني Doni (يزبك، 2003، ص 7).

الكومة في الموسيقا البيزنطية

تستخدم الموسيقا البيزنطية نظام سلميين أساسيين هما: السلّم الذي يحتوي (72) كوما وهو الأكثر شيوعاً، والسلّم الذي يحتوي (68) كوما وهو الأقل شيوعاً.

تعريف الكوما:

الكوما هي وحدة لقياس أبعاد السلّم الموسيقي، ولكن بخلاف الوحدات الفيزيائية الأخرى كالسنتمتر والثانية والغرام، ولا يوجد حتى الآن اتفاق عالمي على تحديد قياس الكوما الواحدة إنما هنالك مدارس مختلفة ومتباينة في هذا الصدد، ويحدد قياس الكوما عادةً حسب عدد الكومات في السلّم الموسيقي، فإذا كان 72 كوما، كان قياس الكوما الواحدة 1\72 من قياس السلّم الموسيقي، وبالتالي كلما ازداد عدد الكومات في السلّم الموسيقي صغرت الكوما والعكس بالعكس.

وقد نشأت الحاجة إلى وجود الكوما أساساً من أجل تسهيل التعامل مع السلّم الموسيقي. ذلك أن أبعاد السلّم الموسيقي فيزيائياً ليست مسافة بمعنى فرق بين موضعي درجتين موسيقيتين، بل هي نسبة بين تردد درجتين موسيقيتين.

السلالم المستخدمة في الكَنيسة الأرثوذُكسيّة في الأردن

من الجدير أن نذكر أن الكنيسة الأرثوذُكسيّة في الأردن تستخدم ذات السلالم المستخدمة في الكنيسة البيزنطية، حيث يتألف الغناء البيزنطي من ثمانية مقامات أساسية توزع على أربع فئات هي:

1 – السلّم الدياتونيكي: Ή Διατονιχη΄ Κλι'μαξ

والألحان التي تتبع السلّم الدياتونيكي هي:

اللّحن الأول، اللّحن الرابع، اللّحن الخامس، اللّحن الثامن.

تنتظم أبعاد هذا السلّم الدياتونيكي في إطار (نظام 72 كوما) وهي:

صعودا من (اليسار إلى اليمين)

	12		10		8		12		12		10		8	
دو		ري		مي		فا		صول		لا		سي		دو

في الحالة الطبيعية يرتكز السلم الدياتونيكي على نغمة (دو) وحينها يبدو كسلّم دو الكبير (العجم)، ومع خفض العلامة الثالثة و السابعة قليلاً (فهو يشبه مقام الراست).

2 –**السلّم الكروماتيكي الليّن** (ΉΧρωμτιχή Κλι'μαξ)اللّحن الذي يتبع هذا السـلّم هو اللحن الثاني فقط.

أبعاد السلّم الكروماتيكي اللين هي:

8 14 8 12 8 14 8

ري دو سي لا صول فا مي ري

يرتكز السلم الكروماتيكي على درجة (ري) يشبه كثيراً مقام الحجاز كار.

3 **السلّم الكروماتيكي القاسي:** اللّحن الذي يتبع هذا السلّم هو اللّحن السادس فقط.

أبعاد السلّم الكروماتيكي القاسي هي:

	6		20		4		12		6		20		4	
ري		مي		فا		صول		لا		سي		دو		ري

يرتكز السلم الكروماتيكي القاسي على درجة (ري) وهو شبيه بالسلّم السابق مع زيـادة المسافة بين درجتي مي بيمول وفا دييز.

4 – **السلّم الإنرْموني:** الألحان التي تتبع هذا السلّم هي اللحن الثالث واللحن السابع.

أبعاد السلّم الإنرْموني هي:

	12		12		6		12		12		12		6	
فا		صول		لا		سي		دو		ري		مي		فا

درجة الركوز (tonic) في السلّم الإنرموني هي (فا) أي أنه يقابل مقام (عجم فا)، (ويردي، 1946، ص117).

الأبعاد الموسيقية في السلّم البيزنطي

الأبعاد الموسيقية للسلّم الطبيعي البيزنطي ليست متساوية، ويحتوي السلّم عادة على (72) كوما، وهناك ثلاثة أنواع من الأبعاد الطنينية في السلّم البيزنطي هي:

- البعد الطنيني الكبير ويحتوي 12 كوما.
- البعد الطنيني المتوسط ويحتوي 10 كومات أو 8 كومات.
- البعد الطنيني الصغير ويحتوي 6 كومات.

وسيقوم الباحث بشرح هذه السلالم بشكل مفصل عند التطرق إلى الألحان الثمانية.

مفاتيح النغمات

لكل نغمة من النغمات السبعة الأساسية علامة تسمى مفتاح أو (مرتيريا) بمعنى دليل (كما هو مفتاح فا أو مفتاح صول أو مفتاح دو)، وهي تُرشد المرنم إلى النغمة التي يجب أن يبتدئ بها القطعة الموسيقية.

والمفتاح مؤلف من شارتين:

الشارة الأولى: شارة تدل على النغمة التي تبدأ بها القطعة.

الشارة الثانية: شارة تدل على نوع السلّم المستعمل وبالتالي نوع البعد الذي يعلو هذه النغمة ويدنوها وتتغير هذه العلامة مع تغيير المسافات في الألحان.

مثال: Δ الرمز العلوي يشير إلى النغمة ويكوِّن الحرف الأول من اسمها، فــي حــين أن الرمز السفلي يشير إلى نوع السلّم المستعمل في النشيد أو الترتيلة (يزبك،2003، ص 15).

جدول رقم (2)

مفاتيح النغمات

ملاحظه: يقرا الجدول من أسفل إلى أعلى وتوجد مفاتيح النغمات إلى اليمين، وكل مفتاح يدل على نوع السلّم والنغمة التي يبدأ بها اللحن

أسماء النغمات		مفاتيح النغمات
Δί		[illegible]
	12	
Γά		[illegible]
	8	
Βού		[illegible]
	10	
Πά		[illegible]
	12	
Νή		[illegible]
	8	
Ζώ		[illegible]
	10	
Κε		[illegible]
	12	
Δι		[illegible]
	12	
Γα		[illegible]
	8	
Βου		[illegible]
	10	
Πα		[illegible]
	12	
Νη		[illegible]
	8	
Ζω		[illegible]
	10	
Κε		[illegible]
	12	
Δι		[illegible]

علامات النغمات

1. علامات الكمية الصوتية: وضعت علامات الكمية الصوتية للدلالة على صعود الصوت وهبوطه أو استوائه وتقسم إلى قسمين هما:

أ- علامات بسيطة: وعددها (10) وتقسم إلى علامات صاعدة وعلامات هابطة وعلامات استواء.

العلامات البسيطة الصاعدة، وعددها خمسة:

(1) أُلِيغُنْ Tσ ΄Ολιγον ـــ: تصعد درجة واحدة دون حركة بالصوت أو تمويج.

(2) بِتَسْتِي Ή Πήτσατ : تصعد درجة واحدة بتموج وقوة بالصوت.

(3) كِنْدِيمَتَا Τά Κεντήματα : تصعد بالصوت درجة واحدة وتستعمل كعلامة وصل، فتصل ما قبلها بما يليها من النغمات، دون انقطاع في النفس، ولا تأخذ مقطعا كلاميا خاصا تحتها.

(4) كِنْدِيمَا Τό Κέντημα : تصعد بالصوت درجتين.

(5) إِبْسِيلِي Ἡ Ὑφηλή : تصعد بالصوت أربع درجات.

العلامات البسيطة الهابطة، وعددها أربعة:

(1) أَبُسْتْرُوفُسْ Ἡ Ἀπόστροφος : تهبط بالصوت درجة واحدة.

(2) إِيبُورُوبي Ἡ Ὑποροή : تهبط بالصوت درجتين الواحدة تلو الآخرى مع قليل من التموج في الصوت، ولا تأخذ مقطعا كلاميا خاصا بها.
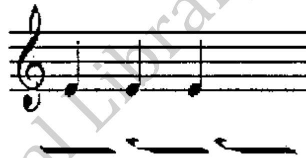
(3) إِلفَروُن Tó 'Ελαφρόν : تهبط بالصوت درجتين دفعـــة واحـــدة او درجة واحدة اذا سبقتها علامة ابستروفس.

(4) خَاميلي Ἡ Χαμηλή : تهبط بالصوت أربع درجات.

• (أيصُن) Tó "Ισον : هي علامة الاستواء.

عندما تظهر علامة الايصن بعد أي نغمة فأنها تأخذ اسم ونغمة ما قبلها.

وفي المثال التالي تظهر علامة (الايصُن) مكررة لتوضح إنها تحمل اسم وقيمة العلامة التي تسبقها،على أن العلامة الأولى تحمل اسم وقيمة نغمة (مي) كما يلي (يازجي، 2001، ص 24 – 25):
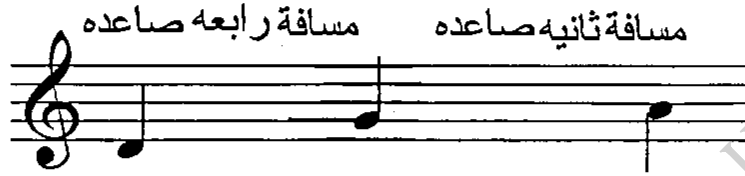


جدول رقم (3)

العلامات الصاعدة

صورها ('Αναβάσεως)	قيمتها
	1
	1 + 1
	2
	2 + 1
	3
	4
(1)	4 + 1
	5
	5 + 1
	6
	6 + 1
	7
	8
	9
	10

(1) عندما تظهر العلامة( ) 4 + 1 فتعني الارتفاع مسافة رابعة ثم درجة صاعدة أخرى تليها.

مثال:



العلامات المركبة

لا يوجد في العلامات البسيطة ما يرفع أو يهبط ثلاث أو خمس أو ست أو سبع درجات، لذلك ركبت العلامات البسيطة بعضها مع بعض للدلالة على هذه الأبعاد، حيث تركب علامات الرفع مع بعضها لتشكل علامات رفع جديدة، وتركب العلامات الهابطة مع بعضها لتشكل علامات خفض جديدة ذات مدلول جديد (يزبك، 2001، ص 29)

جدول رقم (4)
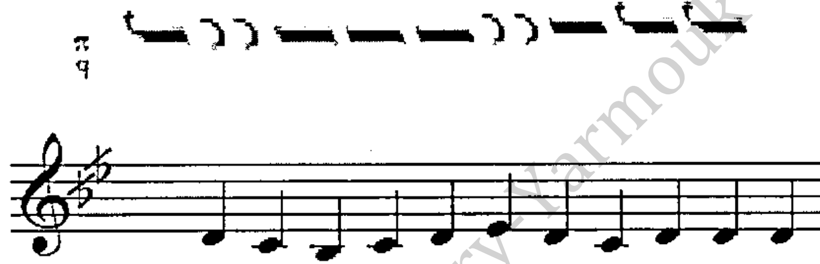
العلامات النازلة (الهابطة)

Καταβάσεως

قيمتها	صورتها
-1	
-1 -1	
-1 -1	
-2	
-3	
-4	
-5	
-6	
-7	
-8	
-9	
-10	

التدرج في النغمات

تقرأ النغمات البيزنطية كالموسيقا العالمية من اليسار إلى اليمين، ويوضع مفتاح لكل سلّم ليدل على نغمة الأساس أو القرار أو البداية، وهو دليل يرشد إلى النغمة التي يبدأ منها السلّم أو النشيد أو التراتيل. ويورد الباحث فيما يلي مثالاً على (السلّم الدياتونيكي) وما يقابله في النوتة الكتابة الموسيقية المعاصرة:



مدونة موسيقية رقم (1)

مثال على (السلّم الدياتونيكي) وما يقابله في النوتة الكتابة الموسيقية المعاصرة

إن المفتاح( ) يدل على أن نغمة القرار وهي (ري) " Πα " أما الرمز السفلي ( ) فهو للدلالة على نوع السلّم الذي نعرض عليه المثال.

ويتضح من خلال المفتاح نوع السلّم وهو السلّم الدياتونيكي، ونغمة البداية وهي (ري) "Πα"، ثم تأتي علامة الاستواء أيْصُن( ) فيبدأ اللحن باسم ونغمة (ري) "Πα"، ولأن أيْصُن علامة استواء فهي تحمل اسم ونغمة ما قبلها، ثم تأتي علامة الأبُسْترُوفُس " " والتي تهبط درجة واحدة فننزل إلى (دو) "ηΝ" ثم أبُسْترُوفُس ثاني فننزل إلى (سي) "Zw"، ثم تأتي علامة إليغُن " " والتي تصعد درجة واحدة فنصعد إلى (دو) "ηΝ" ثم تأتي علامة إليغُن ثانية فنصعد إلى (ري) "Πα" وهكذا... [1].

1 السيد مهند أبو الزلف: المرتل الأول في كنيسة مأدبا، مقابلة شخصية في مدينة مأدبا، 15- 7- 2008)

يرى الباحث أن التدوين الموسيقي البيزنطي يعتمد على تحديد نغمة الأساس ثم تأتي إشارات تدل على المسافات التي تصعد وتهبط بالنغم، ويورد فيما يلي المدونة التالية لجملة موسيقية بالتدوين البيزنطي وما يقابلها بالنوتة المعاصرة

2

= +2 +2 = -4 = +2 = -2 =

نيا Vou ذي ذي ني ني ني Vou Vou ني ني

تعني أنّ الإيقاع هو ثنائيّ

تعني أنّه يجب أن نبدأ من "ني" ولكن تذكُر: لا نقرأ المفتاح.

وُجدت هذه المفاتيح هنا حتّى نتأكّد من أنّنا نقرأ بشكلٍ صحيح، فنصل إلى نفس النغمة التي يدلّ عليها المفتاح Vérification

مدونة موسيقية رقم (2)

نموذج لجملة موسيقية بالتدوين الموسيقي البيزنطي وما يقابلها بالكتابة المعاصرة

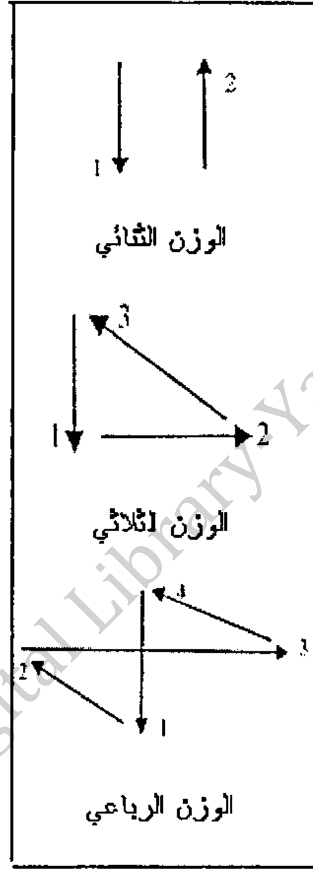
الوزن وعلاماته

الوزن أو الإيقاع: هو النظام في الحركة والأداء المنظم في الترنيم، ويساعد على توزيع المدة الزمنية التي تستغرقها الترتيلة (بازجي، 2001، ص 30)، وكما في الموسيقا المعاصـــرة تقسم المدة الزمنية إلى أجزاء متساوية يسمى كل جزء منها وقتا Ό Χρονος (مازورة).

الوزن هو وحدة قياس، فيكون سريعا أو بطيئاً أو معتدلاً بحسب نوع النشـــيد، ومدتـــه الاعتيادية تعادل نبضة القلب السليم، أي أنه يدوم ثانية تقريباً، ويشار إلى الوقت باليد التي تضبط

السرعة، كما هو في الموسيقا المعاصرة، وتستخدم الموسيقا البيزنطية المقياس (الميزان) الثنائي والثلاثي والرباعي، وذلك حسب زمن النغمات الموجودة في كل وقت (مازورة).

أمثلة على الأوزان الثلاثة:



شكل رقم(6)

(إشارات الأوزان الثلاثة: الثنائي، الثلاثي، الرباعي)

علامات الوقت: هي العلامة التي تتسلط على علامة أو أكثر فتزيد أو تقلص مدتها الزمنية.

العلامات التي تزيد الوقت، الوقت الواحد يساوي علامة السوداء النوار (♩)في التدوين الموسيقي المعاصر).

علامات بسيطة وهي ستة:

(1) كلازما (óT καμσάλ ⌣): وهي تضيف وقتاً (♩) إلى العلامة الملازمة لها مع حركة في الصوت.

(2) أبلي (Ή Αάλσμα "•"): وتضيف وقتاً إلى العلامة الملازمة لها من غير حركـــة صوتية.

إن العلامة أبلي تثنى فتدعى ذبلي فتضيف عندئذ وقتين (𝅗𝅥.)، وتثلــث فتضـــيف ثـــلاث أوقات(𝅝):

- أبلي ( ) وتساوي وقتين (𝅗𝅥)
- ذبلي ( ) وتساوي ثلاثة أوقات (𝅗𝅥.)
- تربلي ( ) وتساوي أربعة أوقات (𝅝)

(3) غورغون (Τό Γοργόν ⌐): وتتسلط على علامتين وتجعلهما مـدة وقــت واحد، فيكون للعلامة الملازمة لها نصف وقت وللعلامة التي قبلها النصف الآخر.

مثال:

تثنى العلامة غُورْغُون وتدعى حينها ذيْغُورْغُون(Τό Δίγοργον)،

وتتسلط على ثلاث نغمات جاعلة إياها وقتاً واحداً، ويكون لكل علامة ثلث الوقت، وتوضع على العلامة الوسطى.

مثال:

تُثلّث العلامة غورغون وتدعى تريْغُورْغُـون (Τό Τρίγοργον)، فتتسـلط على أربع علامات جاعلة إياها وقتاً واحداً ويكون لكل علامة ربع الوقت، وتوضع على العلامة الوسطى.

مثال:

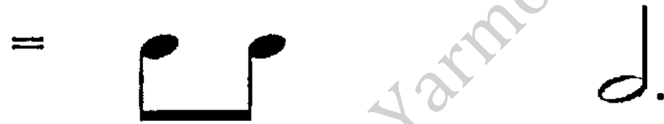
(4) أرْغُونْ (Ανόγρ): وهي عكس غورغون شكلاً، تتسلط على ثلاث نغمات فتسـلب من كل علامة من العلامتين الأوليتين نصف وقت وتزيد وقتاً على العلامة الثالثة فتصبح قيمتها الزمنية وقتين.

$$= = (\tfrac{1}{2} + \tfrac{1}{2} + 2)$$



تثنى العلامة أرْغُون فتسمى ذيرْغُون ( ) فتزيد على العلامة الثالثة وقتين.

= (½ + ½ + 3)



وتتثلث العلامة أرْغُون فتسمى تريرغون ( ) وتزيد على العلامة الثالثة ثلاثة أوقات.

= (½ + ½ + 4)



وهكذا فان أرْغَون ومركباتها تتسلط على ثلاث علامات فقط فيكون لكل من العلامتين الأوليتين نصف وقت، أما العلامة الثالثة فيصبح لها وقتان أو ثلاثة أو أربعة. (يزبك، 2003، ص 45،)

(5) السكوت أو الاستراحة. (ιΣΗωπή): وتتركب من شارتين، تسمى الأولى (فاريا)، وتسمى الثانية (إبلي) أو إحدى مركباتها، فإذا أردنا السكوت مدة وقت واحد نضع بعد

علامة الفاريا علامة إبلي، وللسكوت ثلاثة أوقات فإن علينا أن نضع بعد علامة الفاريا علامة ذبلي.

وفيما يلي جدول يوضح علامات السكوت المركبة وقيمها.

جدول رقم (5)

علامات السكوت المركبة وقمية كل منها

٤	٣	٢	١

(6) الصليب + (Ὁ Σταυρός): يشير إلى قطع الترنيم فجأة وإلى سكوت مدة نصف وقت تقريبا.

ملاحظة: هناك إشارة الكورونيس (Ἡ Κορωνίς ⌒): وهي تستعمل للتطويل بلا حدود.

وإشـــارة الـــــ إيْفِــن (⌒ ‿) وتســـتعمل للوصـــل، وهاتـــان الشارتان(الكورونيسوال إيفن آتيتان من الموسيقا الغربية).

كما توجد علامات مركبة للوقت، تقسم الوقت إلى أربعة أرباع، وخمسة أخماس، وستة أسداس، وثمانية أثمان، (بازجي،2001، ص 35 -38).

علامات سير الوقت

علامات توضع في بداية القطع الموسيقية، وأحيانا داخلها، وذلك للدلالة على السرعة.

وهناك ست علامات، مركبة من إشارتين: الأولى حرف (x) وهو الحرف الأول من كلمة خرونُس (Χρόνος) ومعناها الوقت، والإشارة الثانية تكون غُرْغونْ أو ذيغُرْغونْ أو أرغون أو ذيرغون أو تريغون وذلك بحسب سرعة المقطوعة، وفيما يلي جدول يوضح إشارات الوقت وسرعتها

جدول رقم (6)

إشارات الوقت وسرعتها

العلامة	سرعة الحركة Χρόνος	قياسها بالدقيقة	مدّة الوقت (لإنزال اليد ورفعها)
χ	بطيئة جداً جداً Πολύ 'Αργός	٤٠ – ٦٠ حركة	ثانيتين تقريباً
χ	بطيئة جداً 'Αργότερος	٦٠ – ٨٠ حركة	ثانية ونصف تقريباً
χ	بطيئة 'Αργός	٨٠ – ١٠٠ حركة	ثانية تقريباً
χ	معتدلة 'Αργοσύτομος	١٠٠ – ١٢٠ حركة	ثلاثة أرباع الثانية تقريباً
χ	سريعة Γοργός	١٢٠ – ١٤٠ حركة	نصف الثانية تقريباً
χ	سريعة جداً Χῦμα	١٤٠ – ١٦٠ حركة	ربع الثانية تقريباً

علامات تكييف الصوت

وهي علامات للتعبير الموسيقي وتدل على حركة الصوت في الترنيم، من حيث الشدّة وتخفيف قوّة الصوت والتمويج، عدد هذه العلامات ستة هي:

(1) فاريّا (Ή Βαρεία): تشير إلى تشديد النغمة على العلامة التي تليها.

(2) إبسيفيستون (Τ νόλαμό): تشير إلى تشديد النغمة على العلامة التي تليها.

(3) أملُون (tó νόλαμΌ): تشير إلى إبراز الصوت بتموج شديد على العلامة أو العلامتين اللتين تعلوانها.

(4) أنديكنمًا (Τό Αιτνχένωμα): تشير إلى تخفيف الصوت على العلامة التي تعلوها.

(5) سينْدسْمُوسْ (Ό νύΣδεσμος): تصل علامتين ببعضها البعض ويرنم بهما بخفة وارتفاع خفيف بينهما.

(6) إنْذُوفُونَنْ (Τό νΉδόφωνον): تشير إلى تنغيم العلامة الملازمة لها بالفم والانف مغلق. وهي قليلة الاستعمال،(يزبك، 2003، ص 42 -44، و(أبو الزلف، مقابلة شخصية، 12 – 7 – 2008).

السلالم الموسيقية الأساسية

تعتمد الموسيقا الكنسية البيزنطية ثلاثة سلالم أساسية كبيرة تقوم عليها جميـــع الألحـــان وهي:

1- السلّم الدياتونيكي (ΉΔιατονιχη΄ Κλι'μαξ)

صعوداً (اليسار إلى اليمين): ري – دو – سي– لا – صول – فا – مي – ري.

جدول رقم (7)

ابعاد السلّم الدياتونيكي

	Πά
12	
	Νή
8	
	Ζώ
10	
	Κε
12	
	Δι
12	
	Γα
8	
	Βου
10	
	Πα

2- السلّم الكروماتيكي ΉΧρωμτιχή Κλι'μαξ

أ- السلّم ألكروماتيكي أو الملوّن، هو السلّم الذي تتخلّله أبعاد صغيرة (4 - 8 كومات) وأبعاد كبيرة تزيد على البعد الطنيني (14 و 20 كومة)، والسلّم الكروماتيكي نوعان:

أ. الكروماتيكي الليّن وأبعاده هما:

صعوداً (من اليسار إلى اليمين): دو - سي - لا - صول - فا - مي - ري - دو

جدول رقم (8)

أبعاد السلّم الكروماتيكي الليّن

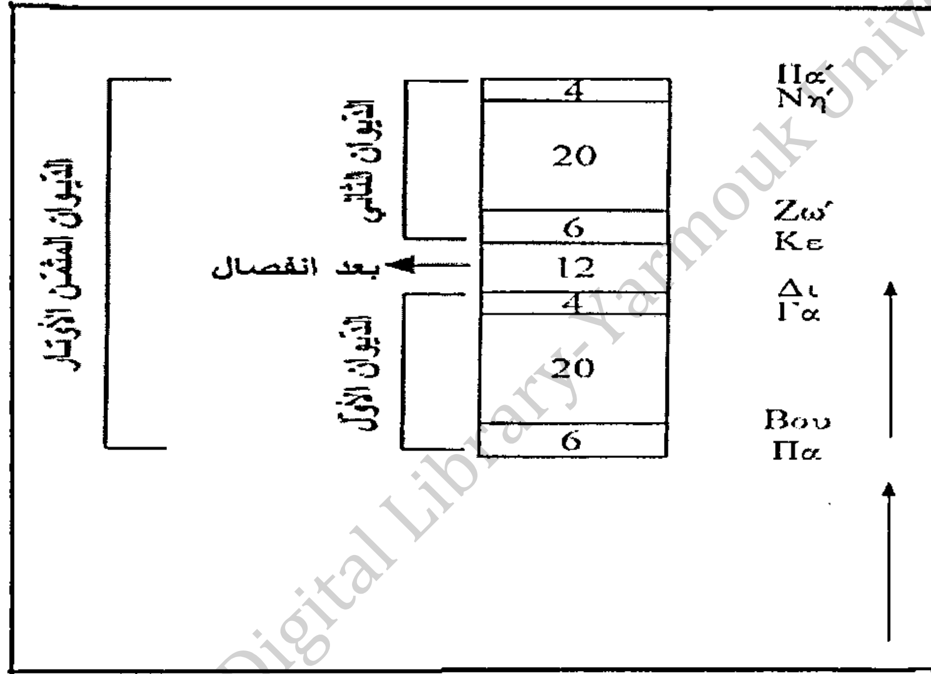
Nη'		
	8	الذيوان الأول
Zω'		
	14	
Κε		
	8	
Δι		
	12	← بعد انفصال
Γα		
	8	الذيوان الثاني
Βου		
	14	
Πα		
	8	
Nη		

ب. الكروماتيكي القاسي وأبعاده هي:

صعوداً (من اليسار إلى اليمين): ري – دو – سي – لا – صول – فا – مي – ري

جدول رقم (9)

أبعاد السلّم الكروماتيكي القاسي



ج. السلّم الإنرموني أو الرخيم. Ή ''Εναρμονιοζ ΄Κλι'μαξ

صعوداً (من اليسار إلى اليمين): دو – سي – لا – صول – فا – مي – ري – دو

جدول رقم (10)

ابعاد السلّم الإنرموني أو الرخيم

النغمة	البعد	الديوان
Nη'		
	12	
Zω'		
	6	الديوان الثاني
Kε		
	12	الديوان الثاني
Δι		
	12	الديوان الثاني
Γα		
	6	الديوان الأول
Bου		
	12	الديوان الأول
Πα		
	12	الديوان الأول
Nη		

ويطلق على هذه السلالم الأجناس الثلاث.

وتتألف السلالم الكبيرة من دواوين صغيرة مثمّنة أو مخمّسة أو مربعّة الأوتار، فالديوان المثمن الأوتار هو سلّم مكون من ثماني نغمات وسبعة أبعاد. والديوان المخمس الأوتار هو سلّم مكون من خمس نغمات وأربعة أبعاد ويسمى أيضا بالدولاب وذلك بسبب تكرار أبعاده بانتظام. إما الديوان المربع الأوتار فهو السلّم المكون من أربع نغمات وثلاثة أبعاد، والجدولان السابقان رقم (9) ورقم (10) يوضحان الدواوين الكبيرة والصغيرة.

علامات الرَفع والخَفض العامتان

وهما علامتان علامة واحدة للرفع نصف درجة والأخرى للخفض نصف درجة، يؤثر مفعول هاتين العلامتين في نغمة(مي) "Bou" أو (سي) "Zw" طيلة المقطوعة إلى أن تبطله أخرى، ويغلب وجودهما في أناشيد اللحن الثالث، وهما:

أ- علامة الرفع العامة " ♁ " ترافق نغمة(فا) (Γα) لكن تأثيرها يكون على الدرجة التي تليها مباشرة فترفع نغمة (مي) ((Bou نصف درجة في النشيد كله، وتعادل علامة الدييز(#).

ب- علامة الخفض العامة ♀ وترافق نغمة(لا) (kε) وتخفض فقط نغمة (سي) (Zw) المجاورة نصف درجة في النشيد كله، وتعادل علامة البيمول.

علامتا الرفع والخفض الخاصتان

تؤثرعلامتا الرفع والخفض الخاصتان على النغمة التي تلازمهما، ولا يمتد مفعولهما إلى النشيد كله، وينتهي مفعولهما بانتهاء غناء النغمة التي تلازمها هذه العلامة، وهما:

أ- علامة الرفع الخاصة ويرمز لها بالرمز σ Δίεσις

ب- علامة الخفض الخاصة ويرمز لها بالرمز ρ Ύφεσις

إن علامات الخفض والرفع العامة والخاصة تعمل جميعها على رفع أو خفض النغمة بمقدار نصف درجة، كما وتوجد علامات رفع وخفض بمقدار نصف الدرجة، ربع الدرجة، ثلث الدرجة كما يلي (يازجي، 20001، ص 83 – 85):

- علامة خفض ثلث درجة ρ.
- علامات رفع ربع درجة σ.
- علامة خفض ربع درجة ρ.

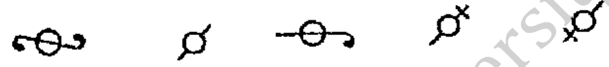
علامة التحويل (ألفثورا Φάροθ)

هي علامة تشير إلى تغيير السلّم كاملا والانتقال من جنس إلى آخر، ويستمر تأثيرها إلى أن تأتي فثورا أخرى تبطل مفعولها، وتقسم الفثورات إلى ثلاثة أنواع هي (يازجي، 2001، ص 86 – 87):

- الأولى خاصة بالسلّم الدياتونيكي،وعددها ثمانية وهي الآتية:



- الثانية خاصة بالسلّم الكروماتيكي، وعددها خمسة وهي:



- الثالثة خاصة بالسلّم الإنرموني، وعددها ثلاثة وهي:



الفصل الرابع

الألحان الثمانية

الفصل الرابع

الألحان الثمانية

القداس من اكبر الطقوس التي تحتوي على الحان متعددة وكثيرة أساسـها مـا يعـرف بالموسيقا الكنسية البيزنطية بالألحان الثمانية، و ترتل جميع أجزائه بصوت الكاهن بالاشتراك مع فريق الشمامسة والمرتلين والمصلين، ويعتمد الاداء في الكنيسة على المرتلين وهم فرق الترانيم أو (الكورس)، ورئيس الشمامسة هو القائد، ويراعي أن يكون ذو صوت جيد وإحساس موسيقي مرهف، ومن المعروف أن المرتل قد يضيف بعض الزخارف المرتجلة أثناء الأداء، وذلك بهدف تجميل اللحن والتعبير عن المعاني، ولكل مرتل أسلوبه الخاص بالزخـارف حسـب إحساسـه بالمعنى واللحن وإمكانيات صوته، أما بالنسبة للكورس فغناؤهم مقيد ولـيس لـديهم فرصـة للارتجال. والقداس هو الطقس الأكبر في الشعائر المسيحية، ويتكون من أجزاء وصلوات يرتلها الكاهن منفردا بالاشتراك مع فرق الشماسة والمرتلين والمصلين الذين يقومون بترديد المـردّات وترتيل الكاهن (صادق،1997، ص111).

تعتمد الكنيسة الأرثوذُكسيّة الشرقية بشكل رئيس على ثمانية ألحـان فـي ممارسـة طقوسها الدينية، وتبدأ السنة الطقسية بترتيل اللحن الثامن لواحد من جميع القديسين والذي يستمر استخدامه طيلة الأسبوع الأول، حيث يبدأ استخدامه من غروب السبت حتى غروب السبت الذي يليه، وبعد انتهاء الأسبوع الأول يأتي دور اللحن الأول والذي يستمر لمدة أسبوع آخر، ثم يأتي دور اللحن الثاني ويستمر لمدة أسبوع آخر، وهكذا حتى انتهاء الألحان الثمانية في ثمانية أسابيع، ويعود الترتيب من جديد، ويستمر هذا الترتيب إلى أن تقطعه الأعياد السيدية والميلاد والفصح

ويكون لها ترتيب خاص لا يخضع للحن الأسبوع، وبعد نهاية هذه الأعياد يعود ترتيل لحن الأسبوع من المكان الذي توقف عنده(1).

العناصر الأساسية في الألحان الثمانية

تقسم الألحان الثمانية إلى فئتين:

أ – الألحان الأصلية

- اللحن الأول: يقوم على السلّم الدياتونيكي.
- اللحن الثاني: يقوم على السلّم الكروماتيكي اللين.
- اللحن الثالث: يقوم على السلّم الإنرموني.
- اللحن الرابع: يقوم على السلّم الدياتونيكي.

ب – الألحان الشقيقة

- اللحن الخامس: يقوم على السلّم الدياتونيكي. وهذا اللحن هو شقيق اللحن الأول.
- اللحن السادس: يقوم على السلّم الكروماتيكي القاسي، وهذا اللحن هو شقيق الثالث.
- اللحن السابع: يقوم على السلّم الإنرموني.
- اللحن الثامن: يقوم على السلّم الدياتونيكي، وهو شقيق السلّم الكروماتيكي الملون.

(1) الأب سمعان خوري: راعي كنيسة الروم الأرثوذكس (الحصن)، مقابلة شخصية، بلدة الحصن، الأردن، 2008/12/10م.

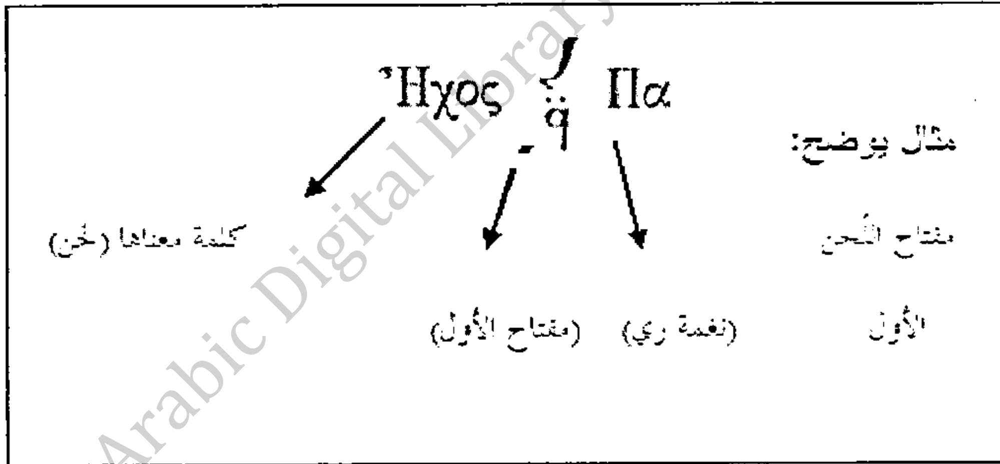
لكل لحن من هذه الألحان عناصر تضفي طابعاً خاصاً ولوناً موسيقياً متميزاً، وعناصر اللحن في الموسيقا البيزنطية هي:

أ – جنس السلّم الذي يتبعه اللّحن: دياتونيكي، كروماتيكي، إنرموني.

ب – قرار اللّحن، النغمة الأساسية التي يشاد عليها بناء اللّحن و النغمة التي ينتهي بها الترتيل.

ج – ميزة اللّحن، سرعة النشيد، طريقة ربط النوتات ببعضها والتعبير الموسيقي.

د – مفاتيح اللّحن: وهي التي ترشد المرنم إلى نغمات السلّم الموسيقي في بداية الترتيلة وداخلها أونهايتها، وتشير أيضاً إلى طبيعة اللّحن، فلكل لحن مفاتيحه الخاصة وإلى يمينه اسم نغمته الأساسية ونغمة بدأ الترتيل (يازجي2001. ص 134)، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (7)

مثال يوضح مفتاح اللحن الأول

اللّحن الأول

يتبع اللّحن الأول السلّم الدياتونيكي المكون من الديوان المثمن الأوتار (مؤلف من ثماني درجات). وأبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً: 12 – 8 – 10 – 12 – 12 – 8 – 10 كوما.

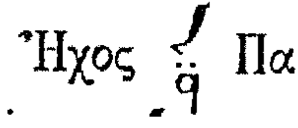
ري – دو – سي – صول – فا – مي – ري

جدول رقم (11)

أبعاد سلّم اللحن الأول، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

مفاتيح النغمات	الأبعاد بالكومات	علامات التحويل من جنس إلى آخر
[illegible]		[illegible]
	12	
[illegible]		[illegible]
	8	
[illegible]		[illegible]
	10	
[illegible]		[illegible]
	12	
[illegible]		[illegible]
	12	
[illegible]		[illegible]
	8	
[illegible]		[illegible]
	10	
[illegible]		[illegible]

– إن قرار اللّحن الأول هو ري " Πα "، وهي النغمة التي تنتهي بها الترتيلة. وأكثر النغمات التي ترفع وتخفض في اللّحن هي (فا، صول، سي) غا، ذي، زو.

كما إن المفتاح الرئيسي للّحن الأول Πα هو: 
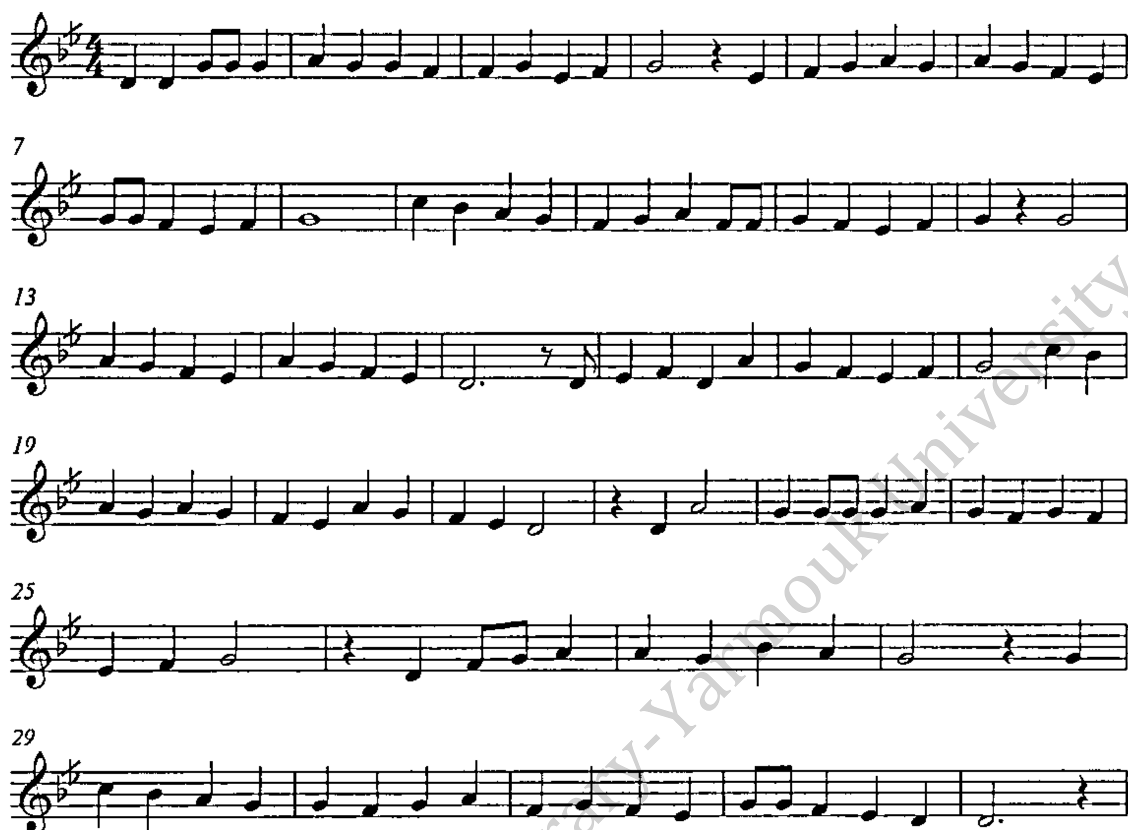
.

– تلون أنغام اللّحن الأول تلوينا جزئيا، ويكون التلوين إمّا بالانتقال من الجنس الدياتونيكي إلى الجنس الكروماتيكي (سلّم اللحن الثاني والسادس) أو بتغيير اللّحن والانتقال من اللّحن الأول إلى الرابع أو السابع أو الثامن، ويتم الانتقال من اللّحن الأول إلى الجنس الكروماتيكي، على نغمتي (ري) و(صول)، وذلك باستخدام الفثورات الخاصة بالسلّم الدياتونيكي.

خصائص اللّحن الأول: يوحي اللّحن الأول للسامع بالهدوء والسكينة، ويجمع إلى البساطة العظمة وإلى الرصانة الجمال. ومن أكثر التراتيل التي ترنم على اللّحن الأول (طروبارية اللحن الأول" إن الحجر لما خُتِم) (المر، 1969، ص 16).

وقد قام الباحث بتسجيل هذه الطروبارية وترجمها إلى ما يقابلها بالنوتة المعاصرة. بصوت المرتل الأول في كنيسة مأدبا السيد مهند أبو الزلف.

اللحن الاول

اللحن الأول حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر



مدونة موسيقية رقم (3)

اللحن الأول حسب التدوين الموسيقي المعاصر

ملاحظة: يقابل اللّحن الأول مقام بيات في الموسيقا العربية (يازجي 2007، ص135-140).

اللّحن الثاني

يتبع اللحن الثاني السلّم الكروماتيكي اللين، وقد دعاه الأقدمون الليدي، وأبعاد هذا السلّم هي (من اليسار غلى اليمين):

صعودا: 8 – 14 – 8 – 12 – 8 – 14 – 8 كومات.

دو – سي – لا – صول – فا – مي – ري – دو

جدول رقم (12)

أبعاد سلّم اللّحن الثاني، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

مفاتيح النغمات	الأبعاد بالكومات	علامات التحويل من جنس إلى آخر
	8	
	14	
	8	
	12	
	8	
	14	
	8	

قرار اللّحن الثاني هو نغمة ذي ιΔ (صول) وهي النغمة التي ينتهي بها اللّحن :
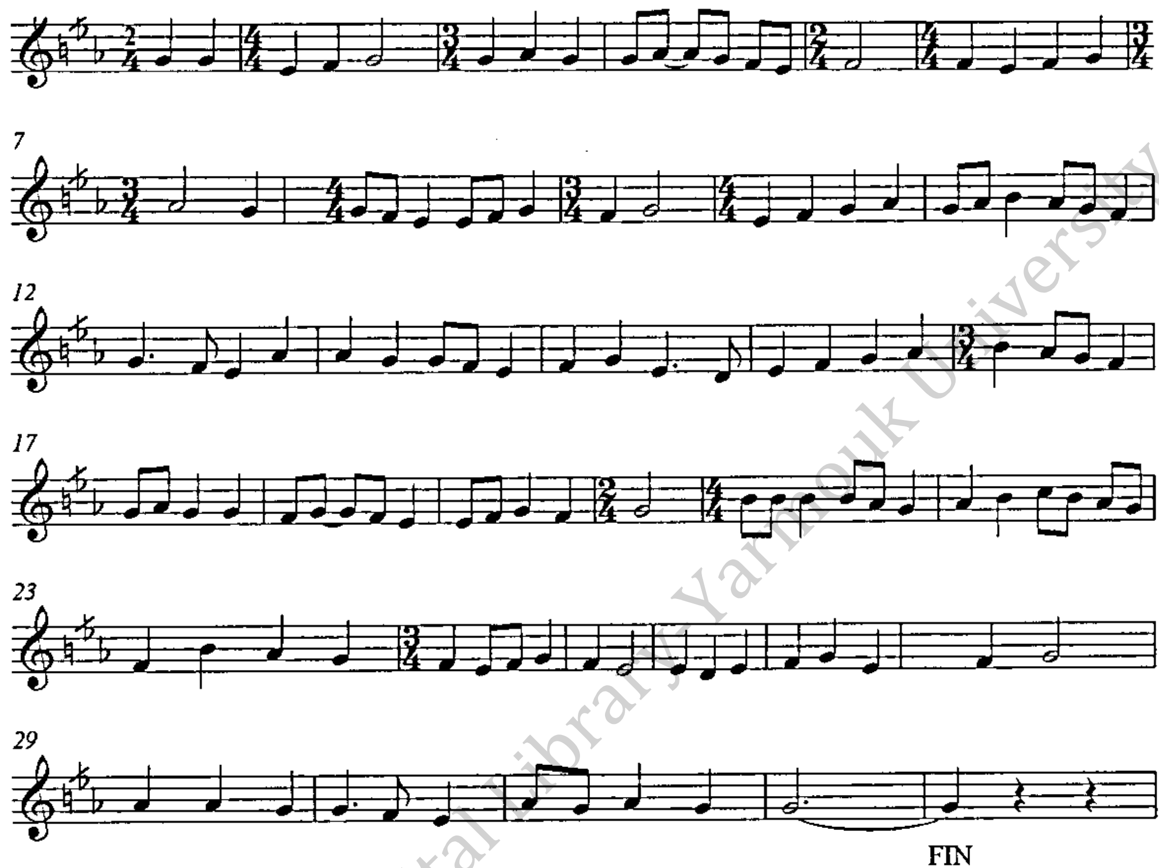
والمفتاح الرئيسي للّحن الكروماتيكي هو: ᾿Ηχος Δι.

تلّون نغمات اللّحن الثاني تلويناً جزئياً، ويكون التلوين إما بالانتقال من اللّحن الثاني إلى اللّحن السادس (السلّم الكروماتيكي القاسي)، أو بالانتقال إلى الجنس الدياتونيكي. ويختص اللّحن الثاني بالابتهال بحرارة، ويخلق جو من الخشوع والابتهال، فهو لحن عاطفي وتوسلي.

قام الباحث بتسجيل وتدوين الموسيقا لترتيلة مشهورة على اللّحن الثاني، وهي بصـــوت المرتل الأول السيد مهند أبو الزلف.

طروبارية اللحن الثاني

اللحن الثاني حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر (المر، 1969، ص، 47).



مدونة موسيقية رقم (4)

اللحن الثاني حسب التدوين الموسيقي المعاصر

ملاحظة: لا يوجد ما يقابل اللّحن الثاني في الموسيقا العربية بشكل أكيد ولكن يمكن أن يشتق منه جنس هزام وجنس حجاز وهو يرتكز على نغمة (مي) أو نغمة (صول).

اللّحن الثالث

وقد دعاه الأقدمون اللّحن الفريجي يتبع اللحن الثالث السلّم الإنرموني وأبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعودا: 12 – 6 – 12 – 12 – 6 – 12 – 12 كوما.

دو – سي – لا – صول – فا – مي – ري – دو

جدول رقم (13)

أبعاد سلّم اللّحن الثالث، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

مفاتيح النغمات	الأبعاد بالكومات	علامات التحويل من جنس إلى آخر
	12	
	6	
	12	
	12	
	6	
	12	
	12	

أن قرار اللّحن الثالث هو (فا) Γα وهي النغمة التي ينتهي بها اللّحـن، والمفتـاح الرئيسي هو: Ἦχος ἵἵ Γα

تلون أنغام اللّحن الثالث باللّحن السادس أو الثاني، كـذلك تـدْخلها أنغـام دياتونيكيـة. وتختص ألحان اللّحن الثالث بالقوة والرجولة والحيوية. (يازجي 2007 ص،152ص162)

قام الباحث بتسجيل وتدوين ترتيلة مشهورة على اللّحن الثالث. وهي بصـوت المرتـل الأول السيد مهند أبو الزلف.

طروبارية اللحن الثالث Γα ἵἵ

اللحن الثالث حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر(المر، 1969، ص،73).

مدونة موسيقية رقم (5)

اللحن الثالث حسب التدوين الموسيقي المعاصر

يشتق سلّم اللّحن الثالث من السلم الإنرموني وذلك بالركوز على الدرجة الرابعة (فا)، ويقابلـــه مقام عجم على درجة الجهاركاه في الموسيقا العربية.

اللّحن الرابع

يتبع اللّحن الرابع السلّم الدياتونيكي، لذلك فان أبعاده ومفاتيحه هي نفس الأبعاد. وأبعـاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعودا: 12 – 8 – 10 – 12 – 12 – 8 – 10 كوما.

ري – دو – سي – لا – صول – فا – مي – ري

جدول رقم (14)

أبعاد سلّم اللّحن الرابع، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

مفاتيح النغمات	الأبعاد بالكوما	علامات التحويل من جنس إلى آخر
	12	
	8	
	10	
	12	
	12	
	8	
	10	

يختلف قرار اللّحن الرابع بحسب نوع الترانيم، ففي الترانيم الأرمولوجية والستيشيراري القصير يكون القرار نغمة (مي) فو Bυo.

وفي الترانيم الستيشيرارية يكون القرار نغمة(ري) با Πα.

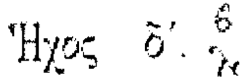
وفي الترانيم الباباذية، يكون القرار نغمة (صول) ذي Δι.

وفي الترانيم الكالوفونيكية، فيكون القرار ايضا نغمة (صول).

مفاتيح اللّحن الرابع الأساسية هي:

1- اللّحن الرابع فوBυo، (مي) الأرمولوجي.

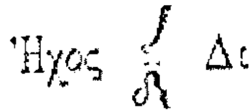




2- اللّحن الرابع فو Bυo، (مي) الستيشيراري القصير



3- اللّحن الرابع با Πα، (ري) الشتيشيراري.



4- اللّحن الرابع ذي Δι (صول) الباباذي.
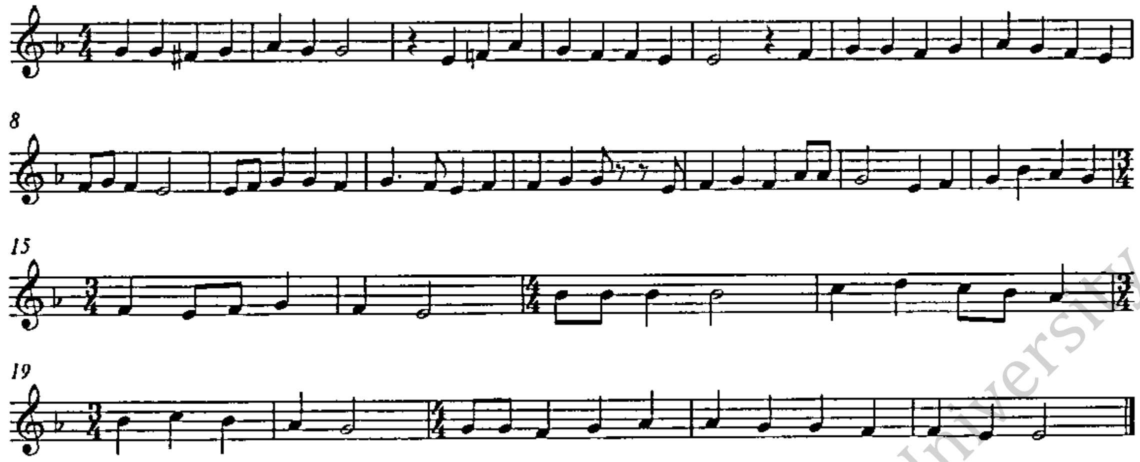
يلّون اللّحن الرابع تلويناً جزئياً بالانتقال إلى اللّحن السادس أو الثاني أو الجنس الإنرموني.

خصائص اللّحن الرابع الأرمولوجي الطرب والراحة في نفس السامع، أمّا النوع الستيشيراري فيولد السكينة والبساطة والابتهال مع الجلال، في حين أن البأباذي يوحي بالخشوع والتواضع مع الفخامة، وله صفات اللّحن التوَسلي (يازجي 2001، ص169 – 174)

وقد قام الباحث بتسجيل وتدوين الموسيقا لترتيلة مشهورة على اللّحن الرابع، وهي بصوت المرتل الأول السيد مهند أبو الزلف.

طروبارية اللحن الرابع

اللحن الرابع حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر(المر، 1969، ص، 101).



مدونة موسيقية رقم (6)

اللحن الرابع حسب التدوين الموسيقي المعاصر

طروبارية اللّحن الرابع تتبع السلّم الكروماتيكي اللّين، ويقابلها مقام صبا زمزم مصـّـور على نغمة مي الطبيعية.

يقابل اللّحن الرابع الأرمولوجي مقام سيكا في الموسيقا العربية، أمّا اللّحن الرابع البأباذي فليس ثمة ما يقابله.[1]

(1) مهند ابو الزلف: مقابلة شخصية، مدينة مادبا – الأردن، بتاريخ 2008/11/13.

اللّحن الخامس

اللّحن الخامس هو شقيق اللّحن الأول ويسير على نهج السلّم الدياتونيكي، وتكون مفاتيحه وأبعاده وفثوراته دياتونيكية. وأبعاد السلّم الدياتونيكي هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً: 12 – 8 – 10 – 12 – 12 – 8 – 10 كوما

ري – دو – سي – لا – صول – فا – مي – ري

جدول رقم (15)

أبعاد سلّم اللّحن الخامس، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

مفاتيح ألنغمات	الأبعاد بالكوما	علامات التحويل من جنس إلى آخر
	12	
	8	
	10	
	12	
	12	
	8	
	10	

وكثيراً ما تستخدم في اللّحن الخامس نغمة (سي بيمول) زو Zω فيكون الديوان الاعلى كُرد على الحسيني.

إن قرار اللّحن الخامس الأرمولوجي هو(لا) كه kε أمّا قرار اللّحن الستيشيراري فهـو با Πα (ري).

مفاتيحه

المفتاح الرئيسي للّحن الخامس السيشيراري القصير والأرمولوجي هو:

Ἦχος λ/π ϥ Πα
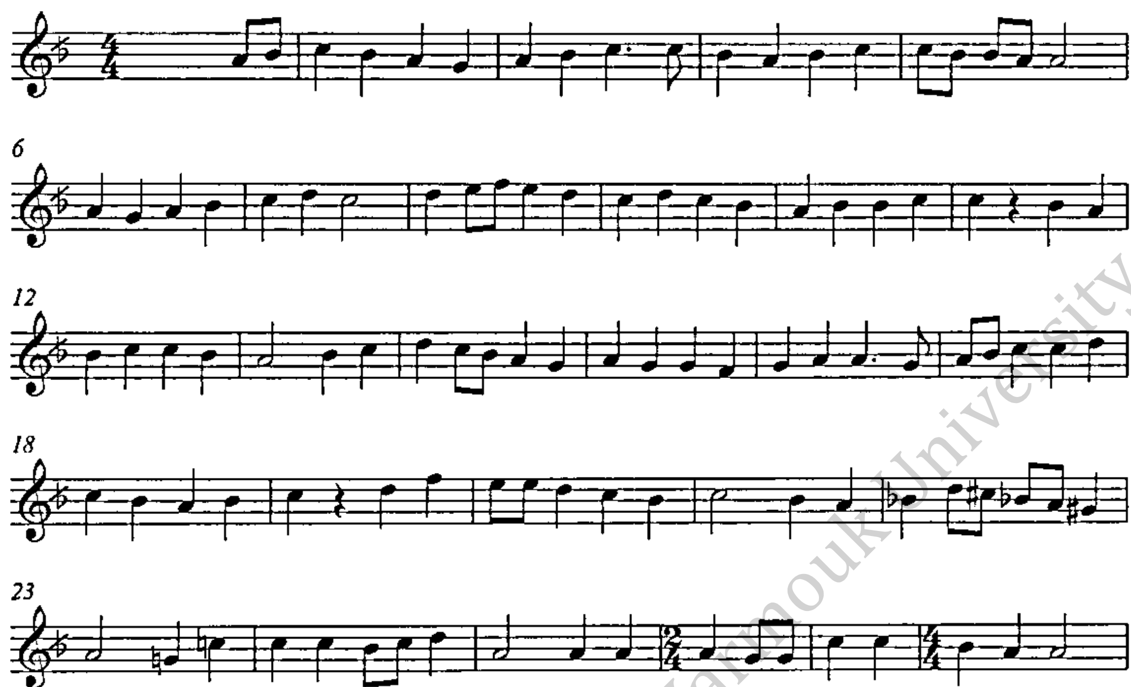
إن أنغام اللّحن الخامس الأرمولوجية والستيْشيْرارية لا تلوُّن.

خصائص اللّحن الخامس الأرمولوجية الحماس والطرب والابتهاج والفرح، وفي أنغامه الستيْشيْرارية فيوحي بالسكينة والهدوء.

قام الباحث بتسجيل وتدوين الموسيقا لترتيلة مشهورة على اللّحن الخامس، وهي بصوت المرتل الأول مهند أبو الزلف.

طروبارية اللحن الخامس

اللحن الخامس حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر (المر، 1969، ص128).



مدونة موسيقية رقم (7)

اللحن الخامس حسب التدوين الموسيقي المعاصر

يقابل اللّحن الخامس با "ري Πα" في الموسيقا العربية مقام بيات مصّور علـــى نغمـــة الحسيني، إذا خفضت نغمة (سي) زو Zω نصف درجة. ويشتق منه مقام الصبا اذا خفضّـــت نغمتي صول وسي.

ويشتق منه مقام نهوند إذا خفّضت نغمة (مي) ونغمة (سي) على أن يكون مصوراً على درجة (دو).

اللّحن السادس

اللّحن السادس هو شقيق الأول ويتبع السلّم الكروماتيكي القوي، ولكن قراره هو (ري)، وعندما يستعمل السلّم الكروماتيكي اللّين (سلّم اللحـــن الثـــاني) يكـــون قـــراره (صول)، أبعاد سلّم اللّحن الخامس هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً: 6 – 20 – 4 – 12 – 6 – 20 – 4 كوما.

ري – دو – سي – لا – صول – فا – مي – ري

جدول رقم (16)

أبعاد سلّم اللّحن السادس، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

مفاتيح ألنغمات	الأبعاد بالكوما	علامات التحويل من جنس إلى آخر
	4	
	20	
	6	
	12	
	4	
	20	
	6	

مفاتيحه

المفتاح الرئيسي للّحن السادس با Πα (ري) فهو: Πα (π)

والمفتاح الرئيسي للّحن السادس ذي Δι (صول) فهو: Ἦχος $\frac{\lambda}{\pi}$ Πα

يتخلّل اللّحن السادس ألوان متعددة، وذلك بالانتقال إلى اللّحن الثاني أو الجنس الدياتونيكي أو الجنس الإنرموني عن طريق الفثورات الخاصة بذلك اللّحن.
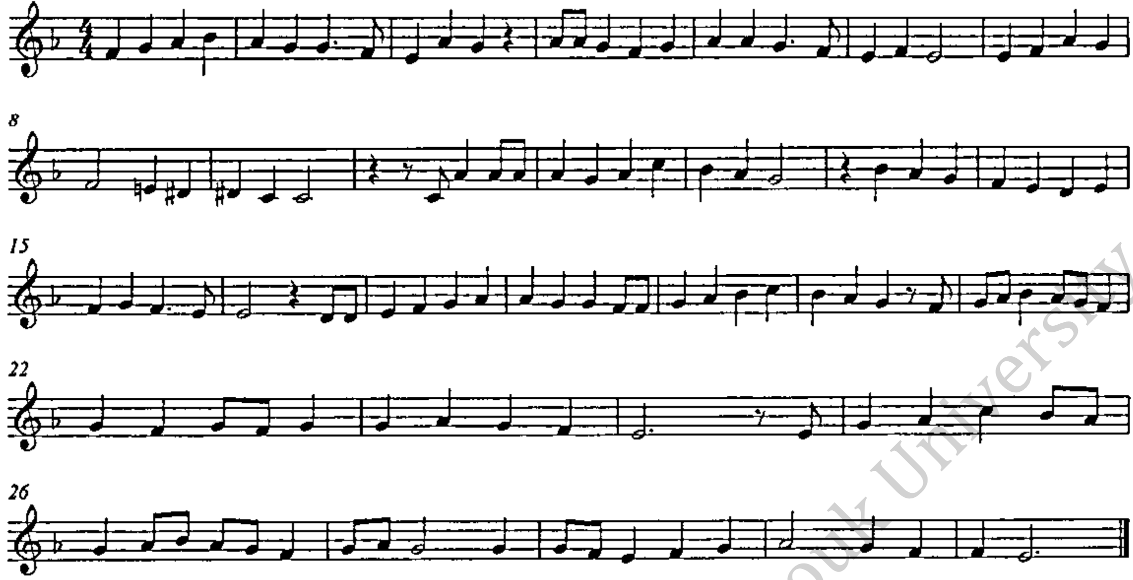
خصائصه:

يوحي السلّم السادس بالعذوبة والابتهال والخشوع كما في اللّحن الثاني.

أمّا اللحّن الكروماتيكي القاسي، فيوحي بالخشوع والتوبة والحزن.

قام الباحث بتسجيل وتدوين الموسيقا لترتيلة مشهورة على اللّحن السادس، وهي بصوت المرتل الأول السيد مهند أبو الزلف.

اللحن السادس حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر (المر، 1969، ص، 157).



مدونة موسيقية رقم (8)

اللحن السادس حسب التدوين الموسيقي المعاصر

يقابل اللّحن السادس في الموسيقا العربية مقام الحجاز اذا استعمل ديواناً رباعيــاً علــى درجة ري أو درجة صول.

اللّحن السابع

يسير اللّحن السابع على نهج السلّم الإنرموني في ترانيمه الأنرمولوجية والسيشـــيرارية، ويكون عندئذ سلّمه وأبعاده ومفاتيحه كتلك التي في اللّحن الثالث، وكذلك يسير اللّحن السابع على السلّم الدياتونيكي في ترانيمه البابٰاذية والكالوفونيكية، فتكون أبعاده وسلّمه ومفاتيحـــه كـــالجنس الدياتونيكي تماماً، وهكذا يظهر اللّحن السابع بشكلين، سابع إنرموني، وسابع دياتونيكي، أبعـــاد سلّم اللّحن السابع هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً: 12 – 12 – 6 – 12 – 12 – 6 – 12 كوما.

دو – سي – لا – صول – فا – مي – ري – دو

جدول رقم (17)

أبعاد سلّم اللّحن السابع، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل .

علامات التحويل من جنس إلى آخر	الأبعاد بالكوما	مفاتيح ألنغمات
	12	
	6	
	12	
	12	
	6	
	12	
	12	

إن قرار اللحّن السابع هو (فا) Γα وهناك قرار آخر هـو (سـي بيمـول)، زو Zω المنخفضة، أمّا اللّحن السابع الدياتونيكي فقراره (نغمة سي الطبيعية) زو – Zω.

المفتاح الرئيسي للّحن السابع فا Γα الإنرموني هو:

ἯΧος ~ Γα

المفتاح الرئيسي للّحن السابع سي Ζω الانرموني هو:

ἯΧος

المفتاح الرئيسي للّحن السابع سي Ζω الدياتونيكي هو:

ἯΧος ~ Ζω

تلوينه:

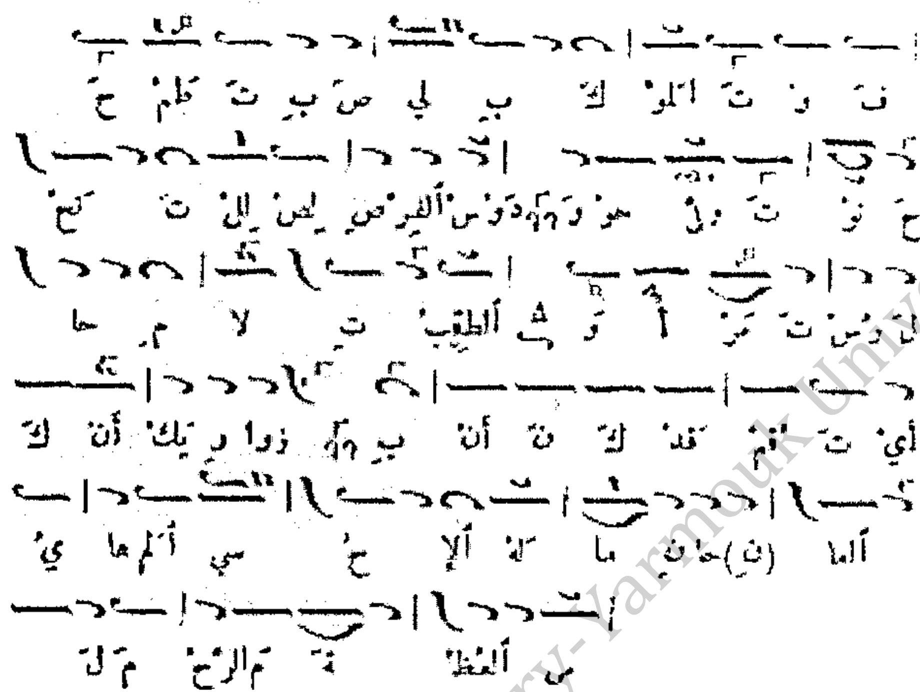
إن أنغام اللحّن السابع الإنرموني نادراً ما تلون، أمّا اللّحن السابع الدياتونيكي فيكثر فيه التلوين، حيث تتخلله جمل من اللّحن الثاني والسادس، ومن السلّم الإنرموني، ويتم ذلك بفثورات خاصة.

خصائصه:
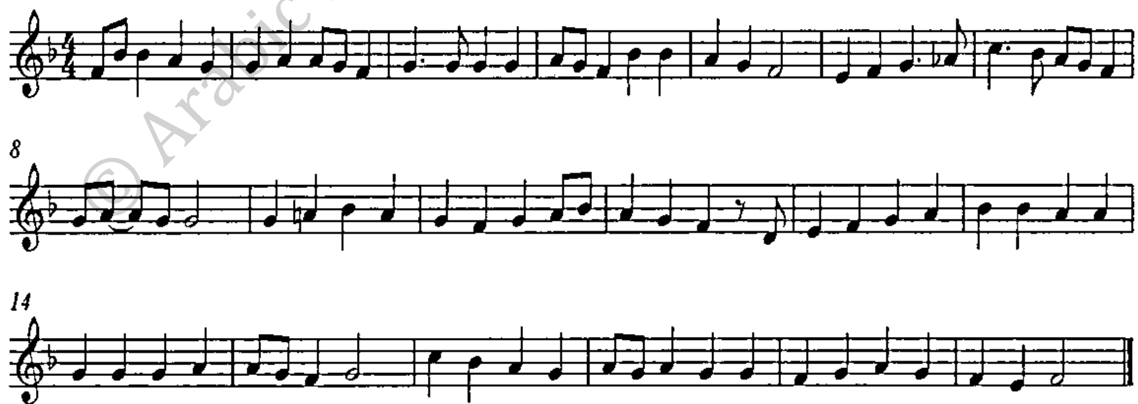
اللحّن السابع يوحي بالهدوء والسكينة، أمّا اللّحن السابع الــدياتونيكي فيــوحي بــالفرح والطرب والابتهاج والاحتفال.

قام الباحث بتسجيل وتدوين الموسيقا لترتيلة مشهورة على اللّحن السابع وهي بصــوت المرتل الأول السيد مهند أبو الزلف.

طروبارية اللحن السابع



اللحن السابع حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر (المر، 1969، ص،187).



مدونة موسيقية رقم (9)

اللحن السابع حسب التدوين الموسيقي المعاصر

يقابل اللّحن السابع فا Γα الإنرموني في الموسيقا العربية مقام عجم على درجة جهاركاه ويقابل اللّحن السابع سي- Zω الدياتونيكي في الموسيقا العربية مقام عراق، ويقابل اللّحن السابع سي - Zω الإنرموني مقام عجم عشيران وتكون درجتي (مي) و(سي) منخفضتين.

اللّحن الثامن

اللّحن الثامن هو شقيق اللحن الرابع، ويسير على نهج الجنس الدياتونيكي، فأبعاده ومفاتيحه وفثوراته تتبع الجنس الدياتونيكي، ويتم تصوير اللّحن الثامن على درجة فا Γα في ترانيم اللّحن الثامن الأرموسية، كالطروباريات والقوانين، وينتج عن ذلك السلّم التالي (من اليسار إلى اليمين):

صعودا: 12 – 10 – 8 – 12 – 10 – 8 – 12 كوما.

دو – سي – لا – صول– فا – مي – ري – دو

جدول رقم (18)

أبعاد سلّم اللّحن الثامن، من الأسفل إلى الأعلى، مع المفاتيح وعلامات التحويل

مفاتيح ألنغمات	الأبعاد بالكوما	علامات التحويل من جنس إلى آخر
	12	
	8	
	10	
	12	
	8	℺
	10	
	12	

قرار اللّحن الثامن هو دو (Nη)

أمّا في التراتيل الأرمولوجية فيكون فا (Γα)

مفاتيحه

إن المفتاح الرئيسي للّحن الثامن ني (Νη) دو هو:

'Ηχος $\frac{\lambda}{\pi}$ Νη

والمفتاح الرئيسي للّحن الثامن غا (Γα) فا هو:

يلوّن اللّحن الثامن بطرق مختلفة، فيتخللها جمل من اللّحن الثاني أو السادس، ويتم ذلك باستخدام فثورات السلّم الدياتونيكي.

خصائصه:

يوحي اللّحن الثامن ني (Νη) دو بالهدوء والراحة والفخامة وهو لحن هادىء.
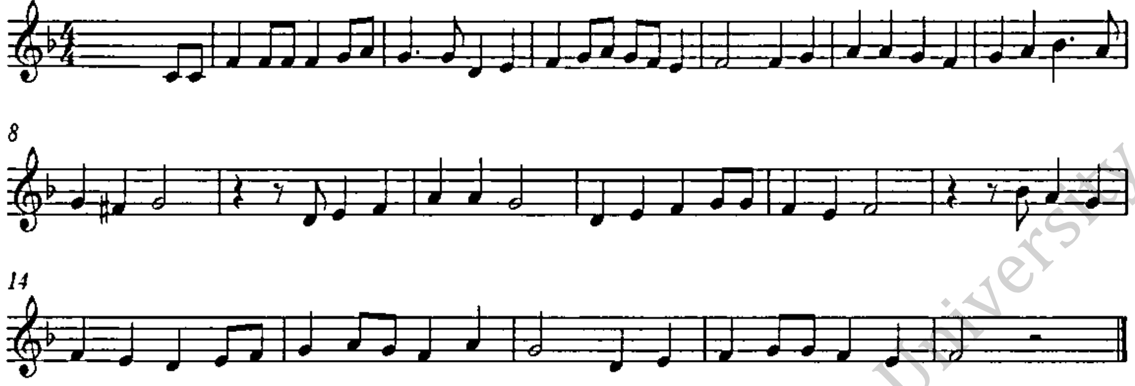
أما اللّحن الثامن غا (Γα) فا فيعبر عن الفرح ويجاري اللّحن الثالث بتأثيره.

قام الباحث بتسجيل وتدوين الموسيقا لترتيلة مشهورة على اللّحن الثامن. وهي بصوت المرتل الأول مهند أبو الزلف.

طروبارية اللحن الثامن

اللحن الثامن حسب التدوين الموسيقي البيزنطي المعاصر

(المر، 1969، ص، 212).



مدونة موسيقية رقم (10)

اللحن الثامن حسب التدوين الموسيقي المعاصر

يقابل اللحن الثامن دو (Nη) في الموسيقا العربية مقام الراست.

ويقابل اللحن الثامن فا (Γα)في الموسيقا العربية مقام جهاركاه.

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات

نتائج الدراسة:

في ضوء أهداف هذه الدراسة واجراءاتها وتحليل بياناتها فقد توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج يمكن تلخيصها بما يلي:

أولاً: أظهرت الدراسة أن الموسيقا الكنسية الأرثوذُكسيّة في الأردن هي الموسيقا البيزنطية نفسها والتي نشأة وتطورت على مدى ستة عشر قرناً تقريباً، وتأثرت بالأحداث التاريخية التي واكبتها على مر العصور، وتأثرت أيضا الموسيقا البيزنطية بشكل واضح بالموسيقا التركية بعد سقوط القسطنطينية بأيدي الاتراك، ونرى ذلك التاثير في طريقة غناء الترتيل وطرق التدوين والأبعاد اللحنية المتبعة في الموسيقا البزنطية في الوقت الحالي، أمّا الموسيقا الكَنيسة الأرثوذُكسيّة في الأردن فهي الموسيقا البيزنطية نفسها ولكنّها مترجمة، حيث قام بعض المُرنِمين الموهوبين أمثال (متري المُر وأندراوس معيقل) بترجمة التراتيل اليونانية إلى اللغة العربية، وقاموا بتوزينَها موسيقياً بحيث تتناسب مع الألحان الثمانية والتي أصبحت تُرتّل باللغة العربية.

ثانياً: أظهرت الدراسة أنّ الأسلوب المتّبع في تدوين الموسيقا البيزنطية يتميز بخصوصية واضحة، وتكمن هذه الخصوصية بأن الموسيقا البيزنطية تستخدم رموزاً وعلامات تدل على المسافات والنغمات وكل مكونات اللحن التي تتميز بالدقة وعدم التعقيد، كما يتميز التدوين في كونه مستخدماً في الكنيسة الأرثوذُكسيّة في جميع أنحاء العالم إلى الآن، كما توجد هناك معاهد ومدارس لتعليم الموسيقا البيزنطية وطرق تدوينها.

ثالثاً: تتميز الموسيقا الكنسية البيزنطية بأستخدامها لثمانية ألحان يقابل أغلبها مقامات شرقية، تتبع ثلاث سلالم، السلّم الدياتونيكي، والسلّم الكروماتيكي، والسلّم الإنرموني، وتتميز هذه الألحان بخصائص عديدة فمنها ما يعّبر عن العظّمة والحيوية والفخامة، ومنها ما هو توسلي وهو الذي يعّبر عن التوبة والاّتضاع، وهناك النوع الهدوئي وهو الذي يعّبر عن عذوبة النفس والهدوء والسكينة.

التوصيات:

بعد أن أتم الباحث هذه الدراسة، وفي ضؤ النتائج التي توصل إليها، فأنه يوصي بما يلي:

1. إجراء مزيد من الدراسات الموسيقية المتعمقة في مجال الموسيقا الكنسية الأرثوذكسية في الأقطار العربية الأخرى، لمعرفة مختلف الجوانب الموسيقية المتعلقة بهذه الموسيقا وبخاصة جذورها وقراءتها وتدوينها وأدائها.
2. أجراء دراسات موسيقة متعمقة في مختلف ألوان الموسيقا الكنسية في الأردن.
3. إجراء دراسات موسيقية مقارنة بين الموسيقا الكنسية الأرثوذكسية الشرقية وأنواع الموسيقا الكنسية الأخرى في الأردن.
4. الاستفادة من بعض الجوانب الموسيقية في الموسيقا الكنسية الأرثوذكسية في تدعيم مناهج التربية الموسيقية المدرسية في الأردن، وكذلك المناهج الموسيقية الجامعية.

المصادر والمراجع:

- بطرس، نعيمة صادق، 1997م، الابتكار الفوري في أداء الترتيل الديني في مصر، بحث منشورفي مجلة علوم وفنون (دراسات عليا) المعهد العالي للموسيقا العربية.
- بوبرينسكوي، بوريس، 1999م، مُعجم اللاهوت الأرثوذِكسي، المنشورات الأرثوذُكسيّة، طرابلس، لبنان.
- شرقاوي، سهير، 1992م، مقارنة بين المقامات الكنسية والمقامات العربية، بحث منشور، مجلة علوم وفنون ودراسات وبحوث، قسم الموسيقا العربية، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.
- عدس، عبد الرحّمن، 1992م، أساسيات البحث التربوي، دار الفرقان، – الأردن.
- فرح، رفيق، 1980م، معالم الطريق، منشورات الكنيسة الأسقفية في القدس والشرق الأوسط.
- كلداني، سعيد، 1993م، الكَنيسة الشرقية في فلسطين والأردن، دراسة منشورة، صدرت في عمان، الأردن.
- لانج، بول، 1985م، الموسيقا في الحضارة الغربية، من عصر اليونان إلى عصر النهضة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ماكومون، بول، 1971م، الموسيقا في الكتاب المقدس، المنشورات المعمدانية، بيروت، لبنان.
- مالك، نقولا، 1999م، صُنوج التهليل، الجزء الثاني، منشورات دار الكلمة، مطرانية طرابلس وتوابعها للروم الأرثوذِكس.

- المرّ، فؤاد، 2000م، المزمار الروحي، الجزء الثاني، منشورات معهد القديس يوحنا الدمشقي، البلمند.
- المّر، فؤاد، 2007م، الكنوز الموسيقيّة البزنطية، قواعد الموسيقا البيزنطية ومجموعة من التراتيل، منشورات معهّد القديس يوحنا الدمشقي، البلمند.
- المر، متري، 1969م، كتاب القياميات، المنشورات الأرثوذكسيّة.
- هبي، انطون، 1964م، مبادىء الموسيقا البيزنطية بحسب المزهب القسطنطيني، المطبعة البولسية، حريصا – لبنان.
- هبي، انطون، 1967م، تاريخ الموسيقا لبيزنطية، المطبعة لبولسية، حريصا– لبنان.
- وير، تيموثي،1982، الكنيسة الأرثوذكسية إيمان وعقيدة، منشورات النور، بيروت– لبنان.
- ويردي، مخائيل خليل الله، 1946م، فلسفة الموسيقا الشرقية، الطبعة الثانية، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية.
- يازجي، يوحنا، مبادىء الموسيقا البيزنطية، 1990، منشورات معهد القديس يوحنا الدمشقي– جامعة البلمند.
- يازجي، يوحنا، 2001م، مبادئ الموسيقا البيزنطية، منشورات معهد القديس يوحنا الدمشقي– جامعة البلمند.
- يزبك، جوزيف، 2003م، مدخل قراءة النوتة البيزنطية، الجزء الأول، مدرسة الموسيقا الكنسية – جبل لبنان، لبنان.
- يزبك، جوزيف، 2001م، مدخل قراءة النوتة البيزنطية، الجزء الثاني، مدرسة الموسيقا الكنسية – جبل لبنان، لبنان.

الرسائل العلمية:

- ابراهيم، ماجد، 2001م، تناول كورالي لبعض الالحان الموسمية الكنسية المصرية، رسالة دكتوراه، الفلسفة في التربية الموسيقية قسم النظريات والتأليف.
- كمال، نبيل، 1976م، الموسيقا القبطية في مصر وصلتها بالموسيقا الفرعونية، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة.

المصادر الأجنبية

- A wordbook of religion-riohard-w-thomas-1969.
- Coptic Music: An Egypitian Tradition U.S.APh. D The University of Meleika Erian، Maryland،1987.
- Erian – Meleika، Coptic Music: An Egypitian Tradition U.S.APh. D The University، Maryland،1987.

المقابلات الشخصية

- مهند ابو الزلف، المرتل الأول في كنيسة مادبا، الأردن 2007/2008م.
- الأب سمعان خوري، راعي كنيسة الحصن، الأردن، 2008م.
- الأب عماد طوال، راعي كنيسة اللاتين، الحصن، الأردن، 2008م.

Abstract

Nimri, Chopan, Kamal Tawfiq. "Music in the Orthodox Church in Jordan," Master Thesis, Department of Music, College of Fine Arts, Yarmouk University, 2009 (supervision of Dr. Mohamed Taha Ghawanmeh and Dr. Rami Haddad).

The purpose of this study is to achieve the following objectives:

1. Identifying the origins and history of hymns in the Eastern Orthodox Church in general, and hymns in the Eastern Orthodox Church in Jordan in particular.
2. Identifying the method followed is writing down the hymns in the Eastern Orthodox Church in Jordan.
3. Identifying the characteristics of the tunes in the Byzantine Eastern Orthodox Church in Jordan.

In order to achieve these objectives, the researcher studied the history of Byzantine music, and reviewed the available studies that are relevant to the study. He interviewed with persons with knowledge of the subject of the study. Further, he used the information and data -gathering instruments, in the descriptive approach of history, and the analysis of historical material in terms of verifying them among researchers and their original sources. The researcher has analyzed everything related to the objectives contained in the study which has reached the following findings:

- **Firstly**: The study showed that the music of the Orthodox Church in Jordan is the Byzantine music of itself that has originated and evolved over sixteen centuries, and which was affected by the historical events that accompanied it throughout the ages. Moreover, the Byzantine music was affected clearly by the Turkish music after the fall of Constantinople in the hands of the Turks. that influence is seen in the way of the recitation of the hymn, and the methods of auditing and the

dimensions of motifs used in the Byzantine music at the present time; whereas the music of the Orthodox Church in Jordan is the Byzantine music itself but translated, as some gifted singers such as (Metri AlMurr and Andrew Maiql) translated Greek hymns into Arabic, and they aligned them musically to fit with the eight tunes that have become used to recite in Arabic.

- **Secondly**: The study showed that the method applied to identify the Byzantine music is characterized with clear privacy that lays in the fact that the Byzantine music uses symbols and signs that indicate distances, tones and all components of melody which are characterized by accuracy and complexity; further, codification is characterized of being used in the Orthodox Church in all parts of world now. Moreover, there are colleges and schools to teach Byzantine music and the ways of its codification.
- **Thirdly**: the Byzantine music is characterized with its use of eight melodies that are opposite to most of the eastern musical keys, follow three scales, the theyatonic scale, Kherometic scale, and the Alinrmonic scale. These tunes are characterized by several features some of which express the greatness, vitality and luxury, and some are imploring that reflect on repentance and humility; and there is the quiet kind which expresses freshness, calmness and tranquility.

The most important recommendations were the taking interest in this important type of music, benefiting from it in terms of education and learning because of its rich material that still in use to date, and the need for conducting further studies and research relating to the music of the Byzantine Church.